Hayden White

Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Biblioteca
80002170692

prometeo
libros

BIBLIOTECA Universitat de Vallada VILAS
AU 82-3/103
i.22265223

White, Hayden
Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica. - 1a ed. - Buenos Aires : Prometeo Libros, 2010.
230 p. ; 21x15 cm.

Traducido por: María Inés LaGreca y otros
ISBN 978-987-574-408-0

1. Filosofía y Teoría de la historia. I. LaGreca, María Inés, trad. II. otros, trad. III. Título
CDD 901

Traducción: María Inés LaGreca, Mariela Zeitler, Mariela Solanas, Moira Pérez, Natalia Tacceta, Nicolás Lavagnino y David Martín

Cuidado de la edición: Verónica Tozzi

© De esta edición, Prometeo Libros, 2010
Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

Quiero agradecer muy especialmente al Profesor Hayden White por autorizar la traducción de estos trabajos al castellano y permitir su publicación en Prometeo Argentina. Así mismo, agradezco a la Profesora Ewa Domanska por haberme facilitado la mayoría (ocho en total) de los diez artículos que han sido incluidos aquí. Sin la generosidad de ambos esta edición no habría sido posible.

Verónica Tozzi

Índice

Introducción, Verónica Tozzi 13

Primera parte.
Estudios sobre la relación entre historiografía y narrativa 31

1. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista 33
2. La historiografía como narración 53
3. El fin de la historiografía narrativa 73
4. En contra del realismo histórico. Una lectura de *La guerra y la paz* 95

Segunda parte.
El "acontecimiento modernista" y la antinarrativa de *lo real* 121

5. El evento histórico 123
6. El Posmodernismo y las ansiedades textuales 151
7. Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica 169
8. Realismo Figural en la Literatura Testimonial 183
9. Discurso histórico y escritura literaria 203
10. Historiografía e historiofotía 217

Libros de Hayden White en inglés y castellano 229

Procedencia de los artículos

"Auerbach's Literary History. Figural Causation and Modernist Historicism", en White, H., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect, The Johns Hopkins University Press*, 1999, pp. 87-100. Previamente en Seth Lerer (ed.), *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

"Historiography as Narration," en Morris, H. y Smith, J. H. (eds.) *Telling Facts: History and Narration in Psychoanalysis*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 284-299.

"The End of Narrative Historiography," en: *wiat historii*, Wojciecha Wrzoska (ed.). Pozna : IH UAM, 1998: 393-409.

"Against Historical Realism. A Reading of *War and Peace*", en *New Left Review*, Vol. 46, July-August 2007, pp. 89-110.

"The Historical Event", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 19, Nº 2, 2008, pp. 9-34.

"Postmodernism and Textual Anxieties" en: *The Postmodern Challenge: Perspectives East and West*, Nina Witoszek and Bo Stråth (eds.). London: Sage Publications, 1999: 27-45 (versión corta: "Literature against Fiction". *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), vol. 2, no. 4-5, 1997: 194-207).

"Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality", en *Rethinking History*, Vol. 9, Nº 2/3, 2005, pp. 147-157.

"Figural Realism in Witness Literature", en *Parallax*, Vol. 10, Nº 1, January-March, 2004, pp. 113-124.

"Historical Discourse and Literary Writing", en Korhonen, K. (ed.), *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und vergleichenden literaturwissenschaff. Rodopi Editions, Amsterdam, 2006, pp. 25 a 35.

"Historiography and Historiophoty", en *The American Historical Review*, Dec. 1998, pp. 1193-1199.

Introducción

Verónica Tozzi

La presente edición reúne en su mayor parte algunos de los trabajos de Hayden White producidos durante la pasada década. Si bien todos los artículos manifiestan continuidades en relación con los temas que han hecho de White uno de los más importantes teóricos de la historia de los últimos 40 años –la cuestión del lugar de la narrativa en la representación del pasado– se puede percibir un importante cambio en su interés. Estos diez escritos comparten con su obra anterior la motivación en torno a cómo la literatura puede ser un instrumento perfectamente idóneo (a veces incluso mejor que la historia profesional) para representar el pasado. No obstante, y retomando sus reflexiones del polémico "La trama histórica y el problema de la verdad",[1] White profundiza y radicaliza su sugerencia de cómo formas no narrativas o antinarrativas del modernismo literario se constituyen en el recurso discursivo por excelencia para representar ciertos eventos límites del siglo XX, los denominados acontecimientos modernistas. Será pertinente rastrear este derrotero en su trayectoria reconstruyendo brevemente sus principales tesis.

Como podemos recordar, su gran obra de 1973, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*,[2] indagaba en la estrecha relación entre historia y narrativa tanto en el caso de la historia académica como en el de la filosofía especulativa de la historia. Para apreciar el peculiar rol que la narrativización del pasado conlleva, debemos detenernos en dos de los hitos fundamentales en el camino a la cientifización de la historia. En primer lugar, el divorcio en el siglo XIX entre la filosofía especulativa de la historia y la historia académica por el propósito de esta última de acceder al pasado tal cual fue. En segundo lugar, los ataques a la falta de cientificidad de la historia narrativa durante el siglo XX. La

[1] Véase White, 2003. [Véase el listado de libros de White al final del volumen.]
[2] La traducción al castellano es de 1992, véase White, 1992[a].

crítica ha sido doble, filosófica e historiográfica: por un lado, estaba el Neo Positivismo que rehusaba conceder a la narración un rol explicativo de los fenómenos, y, por el otro, la escuela historiográfica de Annales que acusaba a la historia relato por limitar la indagación del pasado a lo meramente episódico: los eventos políticos, diplomáticos y militares. En fin, la historia para ser científica debería, según estos detractores, separarse tanto de la filosofía especulativa de la historia (para acceder al pasado tal cual fue) como de la narrativa (para dar cuenta de -o explicar- adecuadamente ese pasado).

En contra de aquella marea cientificista, *Metahistoria* invitaba a valorar positivamente la estrecha relación existente entre las narrativas de los grandes historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX. A todas ellas las unía, según White, el mismo esfuerzo por producir una consideración "realista" del pasado que mediara entre otras consideraciones del pasado, el registro sin pulir y el público.[3] En esta tarea de configuración de una imagen del pasado, filosofías de la historia e historiografías son por igual, según White, "formas de realismo", en el sentido desarrollado por Auerbach de que los criterios de producción y aceptación de una consideración como realista son históricos y contextuales.[4] Por tanto, las diferencias entre estas consideraciones alternativas del pasado residirán en la elección, entre los recursos culturales disponibles, de alguna manera de explicar: establecer conexiones aceptables entre los diferentes tipos de fenómenos, de ciertas maneras de tramar y, finalmente, cierta valoración de la conveniencia y posibilidad de cambio para el presente y el futuro en relación con el pasado. Estas elecciones entre variedades de explicación, trama e ideología –como es bien sabido por los lectores de *Metahistoria*– son, en última instancia, motivadas por una preferencia de carácter precrítico y tropológico sobre cómo prefigurar el campo histórico, esto es, conectar y ponderar la relación entre agente, actor, circunstancia y causa.

La conclusión a la que arriba este extenso estudio será que, en sentido estricto, la expresión de la historia en forma narrativa no está fundada en la realidad. Pero esto por sí mismo no constituye una crítica a la historia sino más bien un señalamiento acerca de cuál será el instrumento teórico idóneo para analizar el estatus del conocimiento histórico. Dado que, en primer lugar,

[3] Véase Ibid., p. 16.

[4] Este tema es retomado por White en el ensayo número 1 del presente volumen.

historia y filosofía de la historia son formas de discurso que tratan de producir una imagen que trame pasado, presente y futuro, en segundo lugar, esta trama se ha dado en forma narrativa, y, en tercer lugar, hay más de un modo de narrar, lo único que estas tres afirmaciones habilitan consecuentemente a derivar es una recomendación de atender a aquella teoría que ha hecho del discurso, y del discurso narrativo en particular, su objeto de análisis. Nos referimos a la teoría literaria. *Metahistoria*[5] no es una igualación entre historia y literatura sino una propuesta de ofrecer una teoría histórica literariamente informada.

La crítica de White a la supuesta naturalidad de la asociación entre historia y narrativa aparecerá más claramente en la década siguiente cuando formule su distinción entre narrar y narrativizar,[6] esto, es, la diferencia entre ofrecer un relato del pasado admitiendo que es uno el que narra, el creador del relato o narrador, y ofrecer un relato del pasado pretendiendo que uno encuentra el relato en los hechos mismos. Para White, este enmascaramiento del lugar del narrador tras el de descubridor sólo puede obedecer a alguna motivación política. Esto es, dado que hay más de una forma posible de narrar (en *Metahistoria* se señalan cuatro) pareciera que podemos defender nuestro propio relato si pudiéramos mostrar que no lo hemos inventado sino encontrado en los hechos mismos. Esta moralización no puede resultar en una simple imposición de prejuicios valorativos sobre una realidad neutral ya que si la realidad neutral fuera accesible o estuviera disponible, la moralización resultaría ineficaz o perdería eficacia o autenticidad o credibilidad. La eficacia de la misma dependerá de justamente haber podido persuasivamente mostrar que ha sido dictada por la realidad o derivada del análisis de la realidad, pero haber obtenido éxito en tal persuasión no significa que efectivamente la realidad haya dictado la ideología.

Ahora bien, estas observaciones parecerían habilitar que se derivase de los estudios de White la tesis de la naturaleza esencialmente política o ideológica de la relación o asociación entre historia y narrativa. Tesis para nada

[5] He trabajado estos temas en Tozzi, "Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada", *Ideas y valores, Revista Colombiana de Filosofía,* 140 de agosto, pp. 73-98, 2009, y "La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural.", *Diánoia, UNAM, México,* Vol. LI, Nº 57, pp. 103-131, 2006.

[6] "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en White, 1992[b]. [La versión original en inglés es de 1987.]

original dado que no sólo ya la había señalado Hegel (como el mismo White lo reconoce en el texto citado), sino que además en ello consiste justamente la crítica de *Annales* a la historia *événementielle*. Por otra parte, llegados hasta aquí podría también pensarse, o bien que habría formas alternativas no narrativas de hacer historia científica, o bien que no la hay y que debemos desenmascarar a los historiadores para que pongan en juego sin tapujos sus motivaciones políticas. No es ésta la tesis de White. Retomemos un poco más atrás.

Para White la preferencia política de todo texto histórico no es un problema a develar, la preferencia ideológica es parte de las dimensiones manifiestas de todo discurso histórico (su superestructura). Es más, White ha señalado que en general los historiadores adoptan entre alguna de las cuatro ideologías señaladas por Mannheim las cuales tienen la característica común de ser "cognitivamente responsables", esto es, de buscar legitimación de sus propuestas de cambio o conservación del presente a través del estudio del pasado. En este sentido, son ideologías realistas en contraposición a las escatológicas.[7]

Podemos en este punto conectar esta caracterización de las ideologías utilizadas por historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX como "cognitivamente responsables" con la sugerencia whiteana de considerar sus obras en términos de "formas de realismo". Únicamente de este modo seremos advertidos no sólo del simple hecho de que no hay una única manera de alcanzar este objetivo, sino también de que para lograr el efecto realista, historiadores y filósofos de la historia deben primero (no en sentido temporal sino de posibilidad) haber prefigurado el campo histórico, haber hecho ciertas adopciones ontológicas acerca de cómo concebir y cómo conectar agente, actor, circunstancia. Hay cuatro formas básicas que pueden caracterizarse según los tropos o figuras básicas de la retórica: la metáfora o símil (promotora de la trama romántica, la historización idiográfica y la ideología anarquista), la metonimia o reducción parte a parte (promotora de la tragedia, el mecanicismo y la ideología radical), la sinécdoque o reducción parte a todo (promotora de la comedia, el organicismo y el conservadurismo)

[7] La noción de "responsabilidad cognitiva" la toma de Stephen Pepper y la atribuye a las formas explicativas y a las ideologías efectivamente usadas por historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX. Véase White, 1992[a], específicamente pp. 24, 25, 32, 33 y 61.

y, por último, la ironía, aquella figuración que pone en cuestión cualquier intento de relación (promoviendo la sátira, el contextualismo y el liberalismo). La tropología revelará los cuatro fines básicos de tales prefiguraciones. Ahora bien, en este específico punto la pregunta que surge inmediatamente es: ¿por qué no anclarse en el análisis meramente político de ciertas adopciones narrativas y ciertos modelos explicativos? ¿Por qué no pensar que es la ideología la que determina a las otras dos dimensiones: trama y modo de explicación? Porque la sugerencia de que las controversias históricas no son otra cosa que controversias políticas o ideológicas puede derivar en dos errores: o bien que lo político es epifenoménico y eliminable o soslayable o neutralizable, o bien, la reversa, que las adopciones políticas son determinantes. Sólo el análisis tropológico, esto es, la reducción lingüística, develará la naturaleza insoslayable pero contingente tanto de toda adopción política, como narrativa o explicativa.

En fin, es verdad que los historiadores y los filósofos de la historia son cognitivamente responsables, esto es, sostienen sus propuestas de cambio o conservación del *status quo* a partir de su legitimación en la investigación histórica. Pero también es verdad que el peculiar tramado de pasado, presente y futuro ofrecido a través de su relato, es una elección entre otras posibilidades. Sólo la reducción lingüística o, más elegantemente, una teoría histórica literariamente informada, nos advertirá de la contingencia de nuestras adopciones ideológicas (por su dependencia de prefiguraciones tropológicas entre la cuales ninguna es más realista o verdadera que las demás). Ahora bien y más importante aún, sólo la reducción nos advertirá también de la convencionalidad y contingencia de atarnos a las formas tradicionales de tramar. Como desarrollará ampliamente en "El fin de la historiografía narrativa", la inconsciencia lingüística de parte de la historiografía académica es también un peligro pues puede guiarnos a confundir nuestras formas cotidianas y tradicionales de narrar con la forma en que los sucesos realmente ocurrieron u ocurren.

La necesidad de abrirse a formas alternativas de discurso y representación del pasado será el tema que ocupará preponderantemente a White en los últimos años. Pues el siglo XX presenta como novedad, según lo ha señalado nuevamente nuestro autor, la ocurrencia de lo que llama distintivamente "eventos modernistas". Al menos se pueden indicar tres características compartidas que habilitan esta denominación y clasificación:

-1. Expansión masiva de la población, urbanización y economías internacionales, hambrunas, polución de la ecoesfera, guerras y genocidios... Su escala los hace inmanejables por medio de las categorías tradicionales de representación y explicación históricas, ellos no se prestan a sí mismos a narrativización.

-2. La casi contemporaneidad de ocurrencia y registro vía el desarrollo tecnológico y enmascaramiento de la mediación por la digitalización y el cine que ponen en cuestión la idea tradicional de percepción misma.

-3. La transformación cualitativa de lo que se suele considerar como un evento histórico, una transformación que requiere nuevas categorías para pensar acerca de ellos y nuevas técnicas de representación para asir su forma y aspecto.

La noción de evento o acontecimiento modernista trae una vez más a reflexión la sostenibilidad de distinciones presupuestas en historia y filosofía de la historia. La distinción entre ser y aparecer, interior y exterior, estilo y ser, representar y experimentar. La antinarrativa modernista es ese discurso que justamente se hace cargo de la imposibilidad de discriminar la experiencia por un lado y la representación por el otro. El estilo modernista abre el espacio para que se presentifique tanto la experiencia como la representación del acontecimiento modernista. La voz media, antecesor del modo intransitivo propio del estilo modernista, se ofrece como crítica a la disciplinación que siempre se impone la historiografía profesional de domesticar con los hechos los acontecimientos. El punto a destacar es que la noción de evento o acontecimiento modernista pone en jaque incluso una distinción canónica para la historiografía: aquella entre acontecimiento y hecho, es decir, entre las meras ocurrencias y su descripción para ser incluida en una narrativa. Los historiadores transforman la información sobre "acontecimientos" ("*events*") en "hechos" ("*facts*") que sirven como materia para sus argumentos. Los acontecimientos ocurren o se dan; los hechos son constituidos por la subsunción de los acontecimientos bajo una descripción, es decir, por actos de predicación.[8]

Podría acusarse a White de imprecisión en sus usos de las nociones de "acontecimiento" y "experiencia", no obstante esta imprecisión podría justificarse en el hecho de que lo que hace humano a un acontecimiento –como distinto de uno natural– es que la manera en que son experimentados por los

[8] Tema tratado en el ensayo número 5 de la presente colección.

seres humanos no es externo al acontecimiento sino constitutiva del mismo. Las experiencias también forman parte del suceder o acontecer. Ahora bien, sea como sea que caractericemos la noción de "acontecimiento", lo que queda descartado en el caso de los acontecimientos modernistas es su constitución como hecho de una narrativa clausurante en su significación. Ello se conecta a su vez con la problemática distinción entre representación y realidad (representar y ser). Pues en términos whiteanos toda representación realista (incluidas la modernista y la narrativa) es constitutiva del pasado de acuerdo con las convenciones culturales disponibles, en otras palabras, las convenciones de representación realista compartidas por una comunidad. Ahora bien, el modernismo literario pareciera ser un estilo que, en su trabajo de constitución, hace trastabillar la constitución misma del acontecimiento. Podría sugerirse que al hablar de "acontecimiento modernista" y "experiencia modernista", White está sugiriendo que se trata de ocurrencias independientes o previas a su constitución lingüística como hechos históricos. Justamente, todos los ejemplos citados por White nos muestran que sucesos como el asesinato de Kennedy, la explosión del Challenger, el 11/9 son acontecimientos constituidos-ocurridos en su misma transmisión-representación. En el caso de los genocidios o masacres, el modernismo incide en la constitución por la representación-transmisión testimonial de los sobrevivientes. No remite a cómo son experienciados sin representación ni a cómo ocurrieron sin apelar a la representación que de ellos tenemos. Por todo ello, la fuerza de su ser constituidos totalmente en la transmisión-representación impugna el intento de constituirlos en un hecho histórico, en un elemento de una narración.

Me he tomado la licencia de organizar los artículos en dos partes según su proximidad temática: la relación entre historia y narración, por un lado, y el desafío de los acontecimientos modernistas a la historia profesional, por el otro.

Los artículos correspondientes a la primera parte nos ofrecen nuevos estudios sobre la relación entre historiografía y narrativa para develar la base política e ideológica de esta asociación y la insoslayable apelación a la teoría literaria para dilucidarla. Vistos desde esta perspectiva, estos cuatro trabajos resultan fundamentales para aclarar interrogantes planteados en los tres primeros libros de White.[9]

[9] Véase la bibliografía de White al final del volumen.

En "La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista". White dice encontrar en *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*,[10] un concepto apropiado de realismo: el "realismo figural", que podrá promisoriamente extenderse a la historia en general. Atravesando diferentes obras de la literatura occidental desde Homero hasta el modernismo literario de Woolf y Proust, Auerbach describe, por un lado, cómo cada una de ellas ha propuesto conexiones entre los acontecimientos para representarlos adecuadamente y, por el otro, las conexiones que se establecen en estos sucesivos intentos de representación. Es por ello, señala White, que *Mimesis* es tanto una historia del realismo literario occidental, como un intento de producir una concepción de lo que es una historia de sucesivas formas de representar. La noción que rige y se revela en la historia que *Mimesis* relata es la de "figura" o "interpretación figural" que habilita apropiarse retrospectivamente de algún acontecimiento pasado en términos de una figura y a los sucesos posteriores con los que se lo relaciona como la consumación o cumplimiento de lo figurado en el anterior. El Renacimiento Italiano se conecta figuralmente con la Cultura Grecolatina, en tanto ésta apunta al Renacimiento y éste consuma aspectos de la primera. El Nuevo Testamento es para los cristianos como un cumplimiento o consumación de las Antiguas Escrituras. El realismo figural entonces permitirá explicar la relación entre las representaciones históricas de la realidad y la realidad, la relación entre una representación y su contexto, y la relación entre las sucesivas representaciones mismas.

"La historiografía como narración" y "El fin de la historiografía narrativa" efectúan sendos análisis de carácter sistemático sobre la relación entre escrito histórico y narrativa, es decir, si la historiografía es en sí misma narrativa. El primero de ellos es un esfuerzo por discriminar los diversos sentidos y problemas que se ocultan tras la consideración de la supuesta naturalidad de la expresión "historiografía como narrativa". El segundo trabajo pregunta además por la distinción entre relato histórico e ideológico, esto es, si puede concebirse que hay relatos históricos ideológicamente neutrales. Tres interrogantes se suscitan a partir de la alianza entre historia y narración: primero, cómo estudiar el pasado y sus procesos, segundo, por qué elegir la narración como modo discursivo en el cual hablar acerca de los procesos históricos, y, por último, si la

[10] Traducción de I. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

representación de los procesos históricos en forma de relato tiene además fuerza explicativa alternativa a la de los modelos legaliformes de explicación científica. El término narración, señala White, es ambiguo, hace referencia tanto a una manera de hablar –inevitable al hablar del pasado– como a la estructura de un discurso distinguible de otros modos de hablar: disertativo, dialógico, lírico, deliberativo, etc. La historiografía desde sus comienzos ha utilizado diversos modos de hablar por lo cual, señala White, la cuestión de la historia como narración es espuria si se quiere encajar al discurso histórico ya sea en una forma narrativa unificada o en una no narrativa. Cuando esta ambigüedad es soslayada se habilita a transferir a los hechos la estructura de alguna de las formas de discurso.

El relato contado es una alegoría de cómo puede decirse que los eventos reales replican patrones estructurales de tipos genéricos de relato. Ahora bien, recuerda White, no tendría sentido distinguir un relato de una crónica sino hubiera más de una manera de tramar, por eso la cuestión de la preferencia por algún modo de tramar sólo remite a alguna perspectiva moral. No se trata de exponer una teoría del escrito histórico que niegue la realidad del pasado, sino de advertir que aun cuando acordemos todos en que no hay algo como una lógica del narrar, no obstante hay, afirma White, fórmulas de narrar clasificables como los tropos, usados en cualquier ficción. No se trata de negar referencia al relato histórico sino de reconocer que "la narración" producida por la narrativización de los hechos registrados en la crónica tiene dos referentes: por un lado, los hechos mismos y, por el otro, la estructura de trama genérica elegida para servir como el modelo para codificar los hechos como una narración. White apela, para profundizar sus reflexiones, a las nociones de Freud en "El trabajo del soñar" (condensación, desplazamiento, simbolización y revisión secundaria) y a lo que Barthes caracterizó, en "El discurso de la historia", como la sustitución subrepticia de significados (contenidos conceptuales o ideacionales) por significantes (los referentes putativos, los hechos del discurso). Es importante señalar que sus consideraciones no pretenden alcanzar a todo discurso histórico. Hay discursos históricos, según nuestro autor, cuya totalidad no está integrada en un relato, aunque contenga cono partes constituyentes relatos, sólo que éstos tendrían un papel anecdótico o ilustrativo más que estructurador.

En "El fin de la historiografía narrativa" retomará observaciones de Barthes, Braudel, Ricoeur y Lukacs sobre estos tópicos. Es en este mismo texto

donde formula de manera más clara el punto de su crítica a la pretensión de realismo narrativo histórico, literalmente:

> La cuestión del contenido ideológico de la representación narrativa de la realidad va junto con la autoridad cognitiva de los diversos tipos-genéricos de trama disponibles dentro de una dotación cultural dada para la provisión de los eventos reales con un tipo especifico de significado-relato y no sobre la autoridad cognitiva de un modo genéricamente narrativo de hablar acerca del mundo.[11]

Dado que este escrito se origina en una ocasión de homenaje al profesor Jerzy Topolski, quien ha sido pionero en la propuesta de discriminar diversos niveles de análisis de la narrativa histórica, White retomará el tema pero en términos de la distinción figurativo-literal. Su objetivo no es deshacerla sino sofisticarla. Para ello se involucrará críticamente tanto en la propuesta de Woodward de una distinción entre dos órdenes de contenido (hechos y argumentos) y dos órdenes de forma (genérico y modal), como en la teoría multiplanar del discurso de Hjelmslev.

"En contra del realismo histórico. Una lectura de *La guerra y la paz*" se ocupa de la relación entre la novela histórica y la historia académica. La temprana novela histórica del siglo XIX fue un producto de dos desarrollos apenas imaginables un siglo más tarde: la transformación de la historia en una ciencia y el desarrollo del romance como un género literario serio. Desde el Renacimiento a través del Iluminismo, el escrito histórico era considerado una rama de la retórica y el conocimiento histórico primariamente una ayuda a la pedagogía. A principios del siglo XVIII la historia es expulsada de la categoría de las letras refinadas (*genteel letters*) y ligada a la filología, la paleografía y la diplomacia, para finalmente en el XIX establecerse como una ciencia en las universidades y oficialmente comprometerse con el estudio objetivo de los eventos reales tal cual fueron y su descripción en una narrativa verdadera (en oposición a una ficcional). El texto vuelve una vez más al tópico de la historia como narrativa y su promoción con el realismo histórico, solo que en esta ocasión, como su título indica, a través de un recorrido por *La guerra y la paz*, pues si bien un tratamiento histórico de los eventos consiste en revelar una secuencia (entramado narrativo) en el lugar de lo que parece ser una

[11] Artículo 3 de la presente edición.

mera serialidad (crónica), Tolstoi, apunta White, se resiste a la secuencialidad debido a que trata con la historia y él no cree que ésta tenga una trama. Consecuentemente, Tolstoi se asienta en la cronología como el principio organizante bruto de su retrato de la vida en Rusia.

Los ensayos que forman la segunda parte de este volumen abordan el desafío presentado por los llamados "acontecimientos modernistas" a la historia académica y a la narrativa tradicional. Los artículos se ocuparán por tanto de rescatar diversas obras literarias y expresiones artísticas no escritas que se ofrecen como alternativas de representación no domesticadoras del pasado.

En "El evento histórico" afronta diversas distinciones tradicionales insoslayables pero problemáticas de la historiografía y sus consecuencias políticas en el mundo contemporáneo. Dado que la diferencia entre pertenecer a la historia o estar fuera de ella, tener una historia o carecer de ella atraviesa las desigualdades de poder al interior de los estados nación así como también en el panorama globalizado –persistente en la división entre países centrales y periferia–, la cuestión de cómo conceptualicemos y delimitemos la aparentemente natural noción de "evento histórico" no será inocente. La propia noción de "historia" como condición de lo verdaderamente humano, las diferencias entre el "pasado práctico" y el "pasado histórico", entre "eventos naturales" y eventos sobrenaturales" son rastreadas históricamente por White con el objeto de no sólo problematizar en términos epistémicos y lingüísticos la noción de evento histórico, sino de crear el marco teórico adecuado para abordar una novedad de carácter "horroroso" del siglo XX: la ocurrencia de los eventos modernistas. La versión canónica de la distinción entre evento y hecho remite a que un hecho es un evento bajo una descripción o una predicación. La descripción involucra un elenco de atributos del evento, la predicación en cambio involucra incluirlo en alguna clase y nominarlo de manera apropiada. Ambos procedimientos se suponen, en algún sentido, reglados por las normas convencionales institucionalizadas en la práctica historiográfica. Ahora bien, la supuesta diferencia entre un evento que meramente ocurre y un hecho que es establecido se verá en problemas no sólo porque los hechos mismos son eventos –eventos discursivos acerca de otros eventos del discurso–, sino porque también, ambas nociones, ("evento histórico" y "hecho histórico") se verán desafiadas en su aplicación para el caso de sucesos como el Holocausto y el 11/9. White no está haciendo en este punto afirmaciones taxativas, sino más bien, intenta plantear un in-

terrogante acerca de si se trata de un tipo absolutamente nuevo de evento, incluso emblemático de una nueva era y paradigmático de una categoría de eventos históricos hasta entonces inimaginables –eventos que requerirían, por consiguiente, la búsqueda de nuevos principios de explicación– o, alternativamente, advertir tal vez que su inesperabilidad e inimaginabilidad son contextuales.

Por otra parte, una preocupación persistente en la tardía literatura whiteana remite a la cuestión de si las nuevas y constantemente revolucionadas tecnologías evidencian una capacidad para producir nuevos e inesperados eventos al punto de atribuirles la capacidad de cambiar la naturaleza de los eventos. El trabajo se completa con un seguimiento crítico de diversos desafíos a la noción de evento histórico en el siglo XX (como por ejemplo el de la escuela de *Annales*) así como de su rehabilitación y reconceptualización por parte de Veyne, Ricoeur y Badiou, entre otros.

En "El Posmodernismo y las ansiedades textuales", conferencia sobre lo que el posmodernismo podría ofrecerle a Europa oriental en 1999, White busca atenuar y revisar la creencia de muchos académicos rusos y occidentales en torno a que la victoria del capitalismo occidental sobre la Unión Soviética (comunismo) confirma la validez no sólo de la ciencia social occidental, el libre mercado y la democracia americana, sino también la conciencia histórica burguesa. Frente a la necesidad de reconceptualizar los pasados de las comunidades europeo-orientales, estos académicos rechazan el materialismo histórico y asumen los métodos socialcientíficos burgueses de reconstrucción y explicación histórica. El punto es que no hay una metodología específica necesariamente, del mismo modo que la propia cuestión de su utilidad o no será netamente contextual. White acepta que efectivamente el posmodernismo socava la naturaleza de la idea occidental de conocimiento histórico, pero lo afirma con el objeto de reclamar que el historiador se responsabilice por la construcción de lo que previamente había pretendido descubrir. Efectivamente el posmodernismo convoca a tratar la idea moderna de la determinación puramente fáctica de conocimiento histórico como siendo ella misma construida. Pero ello es en parte una respuesta a los acontecimientos modernistas propios del siglo XX cuyas características –expuestas detalladamente en este texto– los hacen inmanejables por medio de las categorías tradicionales de representación y explicación históricas, ellos no se prestan a sí mismos a narrativización. Una vez más White no apela a la irre-

presentabilidad sino a la imaginación y a la búsqueda de novedosos recursos literarios disponibles para producir nuevas técnicas y medios de representarlos. El argumento advierte que, si bien los rastros del pasado indican que éste una vez existió, su propia sobrevivencia no es un efecto de las fuerzas causales que originalmente lo produjeron. Nuevamente White se ve en la necesidad de aclarar que las nociones posmodernistas de historia son informadas por una crítica de la ideología del objetivismo, lo cual no quiere decir que se opongan a la verdad y adhieran a la mentira, la ilusión, la fantasía o la ficción. Más bien, según White, el posmodernismo estaría más interesado en la realidad que en la verdad, asumiendo que ésta es construida tanto como descubierta, por lo cual la objetividad misma se anoticiaría de su propia naturaleza construida.

"Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica", "Realismo Figural en la Literatura Testimonial" y "Discurso histórico y escritura literaria", nos ofrecen nuevas consideraciones en torno a lo que podría involucrar aislar la historia de la ficción. Es decir, en lugar de tratar de pensar un criterio de distinción entre discurso histórico y discurso ficcional, White invita a pensar por qué la historia no estaría interesada en lo ficcional. Ello será posible si tratamos de elaborar una distinción entre fáctico y real, incluyendo el reino de lo posible en lo real, reino que excede a lo verdadero. White sigue a de Certeau en este punto, pero es relevante decir que la distinción no es exclusiva de las reflexiones de la historia. White por otra parte es consciente de que esta distinción es totalmente relevante para pensar la práctica científica actual, y, en este punto, no sé si con justicia, White señala que la historia rechaza lo posible y por ello mismo se priva de ser una ciencia como la ciencia moderna.[12]

Por otra parte, también se detiene críticamente en la idea ingenua de literatura como aquello que trata de lo imaginario y/o es efectuada sólo como diversión. Justamente, señala White que los grandes modernistas como Flaubert, Baudelaire, Dickens, Proust, Joyce o Woolf, estaban interesados en representar un mundo real en lugar de uno ficcional tanto como cualquier historiador moderno. No quiere decir que el escrito ficcional no puede ser escrito literario. Es sólo decir que no todo escrito ficcional es literario y, más

[12] Es más, la filosofía de las ciencias también ha producido distinciones de esta naturaleza. Pensemos en Roy Bhaskar *A Realist Theory of Science*, The Harvester Press, Brighton, 1978 y su estratificación del mundo en tres dominios: lo real, lo actual o fáctico y lo empírico.

aún, existen numerosos ejemplos de escritos literarios no ficcionales. En fin, reiterará White, lo que es inventado no puede ser distinguido fácilmente de lo que no es inventado, es una cuestión de tropo y figuración. ¿En qué sentido? ¿en el sentido de que inventamos el pasado en el lenguaje? Obviamente no, sino en el sentido de que la figuración es un artificio necesario para atribuir a las personas roles a cumplir en las narrativas. Así, la tropologización es necesaria para hacer las clases de conexiones entre acontecimientos que los dotan de un significado de trama. El arte puede asemejarse a la vida pero la vida no se asemeja al arte, señala White, ni siquiera cuando tiene la intención de hacerlo. Las clases de tramas que dotan conjuntos de acontecimientos de significado existen solamente en el arte, no en la vida.[13]

Es en este contexto que los tres trabajos coinciden en analizar lo que ha llegado a denominarse "literatura testimonial" para reforzar la distinción de de Certeau entre verdadero y real. Ejemplos de ello lo proveen *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf y *Si esto es un hombre* de Primo Levi, donde alcanzar una figuración realista no sólo no se reduce a asegurar lo verdadero de acuerdo con la evidencia sino que esquiva la posibilidad de que real y verdadero entren en conflicto.

Tanto Levi como sus comentadores han recepcionado *Si esto es un hombre* según su propósito de testificar responsablemente el Holocausto con un lenguaje literal (emulando su práctica de químico). Pero a lo que llama la atención White es que el uso del Dante por parte de Levi para tramar su propio relato permite ver el alcance al cual un tratamiento literario de un acontecimiento real puede atribuirse con el modalizador realista o acorde con la verosimilitud histórica. White se detiene varias veces en los topos y tropos utilizados por Levi para darnos una imagen de su compañero Henri al que iguala con el San Sebastián de Sodoma o la Serpiente en el Jardín del Edén, pero no con el propósito de denunciar su apartamiento de la representación realista, inventando y contradiciendo las normas referenciales, sino para subrayar el hecho de cómo esa secuencia de figuraciones es completa y explícitamente referencial de una persona real en un tiempo y lugar real.

En estos textos White se acerca notablemente a la consideración de Danto sobre la distinción entre literatura e historia o representación artística y mera representación justamente en su afirmación de que es Levi quien demuestra

[13] Véase el ensayo 9 de la presente edición.

a sus lectores la diferencia entre una consideración meramente verídica o verdadera de un evento –del tipo de las ofrecidas por la mayoría de los sobrevivientes– y un tratamiento artístico de un evento real en su pasado que trascienda la distinción verdad-realidad. Pero, a diferencia de Danto, White es en cierta manera crítico de lo que denomina la profesionalización de la historia. El punto no es nuevo, como hemos adelantado en las breves reseñas de los artículos incluidos en este volumen, exigir que la historia cercene su conexión con la poética, la retórica, la filosofía y la literatura imaginativa (la novela) arriesga a casar a la historia con algunos tipos de trama genérica y privarla de otras técnicas y dispositivos de expresión.[14]

Justamente, señala White, puede sospecharse que lo que Ranke y sus seguidores realmente hicieron fue "novelizar" la historia al tiempo que la privaban de aquellas técnicas y recursos imaginativos de invención y representación, los cuales fueron en adelante exiliados al dominio de la "ficción". Esto es, pensar que lo figurativo, lo retórico, lo poético es exclusivo de algo estrictamente delimitado como el dominio de la ficción entendido como lo meramente inventado y no real, arriesga a la historia no sólo a privarse de recursos discursivos que contribuirán a mejorar sus representaciones de realidades difíciles y complejas o incluso alejadas de nuestra experiencia cotidiana, sino que peor aún, la casa con estilos de trama genérica de los que no es consciente y que incluso, en su desconocimiento de alternativas, toman por lo real.

"Realismo figural..." y "Discurso histórico..." además coinciden en parte en la selección de algunos de los pasajes de Levi para analizar. He decidido incluir ambos textos en esta compilación pues cada uno de ellos discute un tema común en contextos diferentes. "Realismo figural..." podría ser de mayor relevancia para aquellos interesados en la disputa historia y memoria del pasado reciente y el lugar del testigo y su testimonio para su apropiación. "Discurso histórico..." trata los textos de Levi en el contexto de la relación entre historia y literatura pero no tanto en términos de la asociación de la primera con la verdad y la segunda con la ficción sino por el contrario y, en consonancia con lo dicho hasta aquí, como un ejemplo de desactivación de la idea ingenua de que la literatura es esencialmente ficción en el sentido de invención y entretenimiento.

[14] He trabajado en profundidad esta conexión entre White y Danto en *La Historia según la nueva filosofía de la historia*, editorial Prometeo, 2009.

Si bien "Historiografía e historiofotía" tiene ya más de dos décadas, resulta de especial interés en esta colección de artículos por su paseo por las formas alternativas no discursivas de representar los eventos. Específicamente indaga en lo que ha devenido en llamarse la "historiofotía" (*Historiophoty*), la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico. El punto de White, siguiendo el ensayo de Robert Rosenstone, será doble. Por un lado, analizar si estos recursos de apropiación del pasado suscitan algún peligro de desplazamiento para la historiografía, en el sentido de que el cine (y el video) resultan más agudos para representar paisajes, escenas, atmósferas, eventos complejos como las guerras, batallas, multitudes y emociones. Pero también debemos atender a la cuestión de si la historiofotía debe someterse a los mismos criterios de verdad que gobiernan la historiografía académica. Los films documentales, las "docu-ficciones", etc., han recibido y reciben actualmente muchas críticas desde la academia por las supuestas licencias que se permiten sus directores. Ahora bien, en relación con todo lo que hemos venido exponiendo, el punto de White señala, por un lado, que, si distinciones como las de acontecimiento y hecho, hechos "históricos" y no-históricos (hechos "naturales"), etc., se manifiestan tanto imprescindibles para el ejercicio del conocimiento específicamente histórico así como inestables en los acuerdos acerca de cómo trazar el limite, ello debería llamarnos la atención acerca de la naturaleza constructivista de la empresa de los historiadores. Por tanto, rescatando positivamente la consideración de Rosenstone sobre el film documental, devuelve la fuerza del argumento contra la historiofotía hacia aquellos que, al pronunciar esos argumentos, parecen ignorar que la historiofotía comparte las mismas limitaciones que cualquier clase de historiografía.

Para terminar, me gustaría compartir con los lectores de esta compilación mi propia lectura de todos estos trabajos de White. Es usual para todos aquellos que dedicamos la investigación a dilucidar el estatus cognitivo de la historia que, aun reconociendo la multidimensionalidad propia de todo trabajo con el pasado, insistamos, no obstante, en aislar algún ámbito o área específicamente epistémica depurada de toxinas ideológicas y estéticas, recursos éstos de utilización más libre para miradas al pasado o bien desde lo literario o bien desde las políticas de la memoria. Las reflexiones teórico-literarias whiteanas, así como su preocupación por los acontecimientos modernistas, me conducen a advertir que a la hora de involucrarnos en las disputas por la

apropiación del pasado reciente, algo urgente en nuestro país, debemos reconocer a historia, literatura y memoria lidiando con la intervención-negociación de cuestiones epistémicas, políticas y retórico-expresivas. Ser responsables en nuestra captación de las transformaciones tanto teóricas como políticas del siglo XX, ¿no obligarían a cuestionar nuestra adhesión a distinciones esenciales como las de historia y memoria, o historia y literatura? Creo que no, pero en el sentido de que las dimensiones epistémica, estética y práctico-política son relevantes por igual para los tres espacios de realización humana: la historia, la memoria y la literatura. No se trata de una igualación facilista sino de un llamado a responsabilizarse por todos los recursos a los que hemos echado mano en el intento de ofrecer una imagen realista y significativa del pasado.

PRIMERA PARTE

ESTUDIOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE HISTORIOGRAFÍA Y NARRATIVA

1. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista*

En el prefacio a *The Political Unconscious*, Fredric Jameson señaló que "podemos observar que la tarea de la historia literaria actual es de una pieza con aquella propuesta por Louis Althusser para la historiografía en general: no se trata de elaborar algún simulacro realista logrado de su supuesto objeto, sino más bien de «producir» el concepto del mismo".[15] Jameson prosigue luego citando *Mimesis* de Auerbach como un ejemplo del tipo de obra que tiene en mente. "Ésta es, ciertamente, lo que las grandes historias literarias modernas o modernizantes –como *Mimesis* de Erich Auerbach– han intentado llevar a cabo, si no en su teoría, en su práctica crítica". En este ensayo intento proseguir la línea de pensamiento prefigurada por Jameson e indagar en el concepto de historia literaria elaborada en el trabajo de Auerbach, en especial en *Mimesis*. Argüiré que Auerbach articula una versión distintivamente modernista de ese historicismo del cual él fue tanto un historiador como un teórico, y que *Mimesis* en sí constituye una aplicación de tal historicismo modernista a la historia de la literatura occidental.[16] Finalmente, sugeriré que la noción

---

* Traducción de Nicolás Lavagnino.

[15] F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981 [*Documentos de cultura, documentos de barbarie*, traducción de Tomás Segovia, Visor, Madrid, 1989. N. de T.].

[16] Utilizo la ahora más convencional traducción, "historicismo", para lo que Auerbach denominó *Historismus*, traducido como "historismo" en la versión inglesa de *Mimesis*. Por *Historismus* Auerbach entendía, siguiendo a Meinecke, la visión de mundo que identifica a la realidad con la historia, más que con una realidad nouménica, teológica o metafísica. Antes del fin del siglo XVIII, decía Meinecke, el significado de la historia era siempre referido a cierto fundamento extra-temporal o trascendental. Después de Herder y Goethe, y especialmente en Ranke, la historia misma deviene fundacional y el significado de los acontecimientos humanos es establecido por medio de una referencia puramente "intra-histórica". Auerbach ubica las declaraciones tempranas de esta perspectiva de mundo en la obra de G.B. Vico, el cual, como Auerbach dice, procede a partir de la identificación de la naturaleza humana y la historia humana. Véase Auerbach "Vico and the Aesthetic Histori-

de causalidad figural puede proveer una clave para la comprensión de lo que es distintivamente historicista y modernista en el concepto de historia literaria de Auerbach, si no en la historia en general.

Si *Mimesis* es –como Jameson declara– un ejemplo del intento de producir el concepto de la historia literaria, el concepto en cuestión es uno peculiarmente estético. En *Mimesis* el contenido específico de la historia del realismo literario occidental se demuestra como consistente en la figura de la "figuralidad" misma, y su "idea" como inherente a la noción de cumplimiento (*Erfüllung*) progresivo de esa figura. En una palabra, *Mimesis* presenta la historia literaria como el relato del cumplimiento de la figura de la figuralidad.[17] Esto se dice para afirmar que el concepto de la literatura occidental consiste en el reconocimiento de que toda representación (*Vorstellung*) es también una presentación (*Darstellung*) y, como tal, alienta a los escritores occidentales en el desarrollo de una práctica de innovación estilística cada vez mejor adaptada a la descripción de una realidad tan variada en sus formas como múltiple en sus significados. La historia de la literatura occidental despliega una consciencia cada vez más acabada del proyecto único de la misma, el cual no consiste en otra cosa que en la consumación de su promesa singular de representar la realidad de manera realista. Y debido a que esa realidad es construida como consistiendo en una naturaleza humana que está modulada históricamente, la historia de su representación no puede arribar nunca a un cierre definitivo, de la misma manera que su ori-

---

cism", en *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, Meridian Books, New York, 1959, p. 198.

[17] Aquí debemos notar la insistencia de Auerbach, en "Figura", en *Six essays* [hay versión castellana de este ensayo en *Figura*, trad. Yolanda García y Julio Pardos, Trotta, Madrid, 1998. N. de T.], en torno a la distinción entre interpretación figural y alegórica (Ibid., p. 54). Nota que en la hermenéutica cristiana los mitos griegos son interpretados alegóricamente en términos cristianos (como en la expropiación cristiana de la *Égloga cuarta* de Virgilio). Pero Auerbach observa cómo, en la *Commedia*, por ejemplo, Dante relaciona lo pagano y lo cristiano no alegórica sino figuralmente.(p. 63) De esta manera Virgilio es presentado no tanto como "una alegoría para la razón" sino más bien como una "figura" del "poeta-profeta-guía, ahora cumplimentada en otro mundo".(p. 69). "El Virgilio histórico es consumado por el habitante en el limbo".(p. 69) Por lo tanto en su comentario sobre Vico, en "Vico and the Aesthetic HIstoricism", también en *Six essays*, Auerbach sugiere que la filosofía de la historia de Vico es en sí misma figural. "La imaginación poética", del "primer hombre" de Vico (la Era de los Dioses), es una "figura", Auerbach sugiere, de la "imaginación poética" de la "tercera Era" (la del hombre), que la cumplimenta. (p. 194)

gen último tampoco puede ser identificado.[18] De esta manera, a pesar de que la historia de la literatura occidental despliega la estructura de trama de una redención, esa redención toma menos la forma de cumplimiento de una promesa que la de una siempre renovada promesa de cumplimiento.

La noción de cumplimiento es crucial para comprender la naturaleza peculiar de la concepción de redención histórica de Auerbach. Le provee con un equivalente moderno del *telos* clásico y con un equivalente secular del *apocalipsis* cristiano. Le permite dotar a la historia con el significado de un *progressus* hacia una meta que nunca es plenamente realizable, ni siquiera totalmente especificable. Le brinda un concepto de un modo de causación peculiarmente histórico, que difiere tanto de antiguas nociones teleológicas, por un lado, como de nociones científicas y modernas de corte mecanicista, por el otro. Propongo denominar a este modo distintivamente histórico de causación con el término de "causalidad figural". La misma informa el proceso por medio del cual la humanidad se auto-realiza por medio de su capacidad singular de cumplimentar las múltiples figuras en y por medio de las cuales la realidad es, a un mismo tiempo, representada como un objeto para la contemplación y como un premio, un *pretium*, un objeto de deseo digno de los esfuerzos humanos por comprenderlo y controlarlo.

La noción de *Erfüllung* debe ser comprendida aquí como un tipo de fuerza causal anómala, no determinista o como un fin a-teleológico. Un cumplimiento no resulta el efecto determinado por una causa previa, la realización teleológicamente gobernada de un potencial inherente, o la actualización hegeliana (*Verwicklichung*) de una noción informante (*Begriff*). El tipo de *Er-füllung* entrevista por Auerbach es de la especie sugerida por lexemas prefijos sinónimos en inglés tales como *per-formance, con-summation* [consumación], *com-pliance* [obediencia], *ac-complishment* [realización], y demás, todos los

[18] El problema del origen del realismo literario occidental es tratado, por supuesto, en la postulación de la originalidad de la representación de la vida cotidiana en el modo del realismo trágico hallado en los Evangelios. De allí el habitualmente señalado abismo, el salto que lleva de las descripciones homéricas y las representaciones de la realidad del Antiguo Testamento, en *Mimesis*, capítulo 1, "La cicatriz de Ulises", por sobre la totalidad de la literatura griega y helenística, directamente al tratamiento de Petronio, Tácito y el Evangelio de Marcos, en el cual la totalidad del proto-realismo clásico es trascendido y el realismo figural occidental es puesto en marcha. Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 4°ed., Francke Berna, Verlag, 1967 [*Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica México, 1950. N. de T.].

cuales sugieren el tipo de acciones de las cuales se considera capaces a las personas moralmente responsables, acciones tales como cumplir una promesa, respetar un juramento, hacerse cargo de las deudas contraídas, permanecer fiel a un amigo y situaciones similares. A este respecto entonces, decir por ejemplo que un acontecimiento histórico dado es el cumplimiento o consumación de uno anterior no equivale a decir que el evento previo causó o determinó al posterior, o que el acontecimiento tardío es la actualización o el efecto de uno previo. Más bien supone decir que los acontecimientos históricos pueden relacionarse con otros del mismo modo en que una figura se relaciona con su consumación o cumplimiento en una narrativa o un poema. El cumplimiento de una figura en el curso de un período dado de tiempo, o de una diacronía narrativa, no es predecible sobre la base de lo que pueda saberse acerca de la figura misma, aparte de su forma consumada. Tampoco puede predecirse que una promesa será necesariamente cumplida sobre la base de lo que pueda ser conocido de la persona que realiza la promesa. Porque mientras es verdad que una promesa puede no ser cumplida a menos que primero haya sido realizada, el hecho en sí de realizar una promesa es sólo una condición necesaria, mas no suficiente, de su cumplimiento. Es por eso que la realización de una promesa puede ser deducida retrospectivamente de su cumplimiento, pero el cumplimiento no puede ser inferido prospectivamente a partir de la realización de la promesa.

Lo mismo ocurre con las relaciones entre los tipos de acontecimientos que podemos denominar históricos, en oposición a, digamos, los acontecimientos naturales. Un acontecimiento histórico dado puede ser visto como el cumplimiento de un acontecimiento anterior aparentemente ajeno y sin relación, cuando los agentes responsables de la ocurrencia del último evento lo vinculan "genealógicamente" al primero.[19] El nexo entre acontecimientos históricos de este tipo no es ni causal ni genético. Por ejemplo, ninguna necesidad en absoluto domina la relación entre la cultura renacentista italiana y la civilización clásica grecolatina. Las relaciones entre los fenómenos anteriores y los posteriores son puramente retrospectivas, consistentes en las decisiones tomadas por una cantidad de agentes históricos, desde la época de Dante y sus contemporáneos hasta el siglo XVI, de considerarse a sí mismos y a su dotación cultural *como si* hubieran descendido realmente a partir del

[19] El término *genealógico* está destinado a reunir los usos dados al mismo por Nietzsche y Foucault.

prototipo anterior.[20] El vínculo es establecido desde el punto en el tiempo experimentado como presente hacia el pasado y no, como en las relaciones genéticas, desde el pasado hacia el presente. Ver un evento tal como el Renacimiento italiano como la consumación de una cultura grecolatina muy anterior (y de la serie entera de otros renacimientos que precedieron al italiano, desde el siglo VIII al XII) equivale a dirigir la atención hacia lo que es nuevo y original en la cultura renacentista más que a lo que es antiguo y tradicional en ella. Seguramente el renacimiento italiano del *quattrocento* es uno más en la serie de renacimientos cuya ocurrencia sentó la posibilidad de la versión propia del siglo XV. En este sentido el Renacimiento del *quattrocento* repite a los anteriores, pero con importantes diferencias: la opción por aspectos específicos de la cultura grecolatina que servirán como ancestros putativos de los renovadores renacentistas italianos son únicos y privativos de este último período. Esas opciones, tomadas en conjunto, no sólo definen la naturaleza del renacimiento en el siglo XV sino que retrospectivamente redefinen la naturaleza del modelo cultural grecolatino previo, el cual es ahora constituido como una figura que logra un (nuevo) cumplimiento en una afiliación postrera.

Se puede deducir la ocurrencia de un acontecimiento anterior en la medida que es vinculado necesariamente con uno posterior: no podría haber habido ningún resurgimiento de la cultura grecolatina si no hubiera habido una cultura tal susceptible de ser revivida. Igualmente podemos utilizar el evento anterior para iluminar el acontecimiento posterior en la medida que el último consuma al primero. Pero el cumplimiento debe ser entendido en la analogía de un modelo específicamente estético, más que teleológico, de figuralismo. Así, por ejemplo, el éxodo de Egipto del antiguo pueblo hebreo tal como es relatado en el Antiguo Testamento, fue tradicionalmente tratado por los exégetas bíblicos medievales como una figura que fue consumada por la liberación de la humanidad de la Ley Mosaica, liberación prometida en el Nuevo Testamento; pero éste es un ejemplo de una expropiación teológica y específicamente cristiana de la religión hebrea. No hay bases objetivas para vincular a los dos acontecimientos como elementos de la misma secuencia histórica; y ciertamente, los exégetas judíos modernos rechazan explícita-

[20] Véase la discusión de Bernard Williams acerca de cómo estamos "relacionados" con la cultura griega clásica en su *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley, 1983.

mente esta interpretación del sentido del acontecimiento previo. De hecho, la única base objetiva para considerar la liberación de la Ley como habiendo sido prefigurada por la huida de Egipto, consideración recalcada especialmente por San Pablo, consiste en el largo proceso de expropiación de la Biblia hebrea por sus intérpretes cristianos desde los tiempos mismos de San Pablo. Esto es, el figuralismo tiene su propia historia –como Auerbach ha señalado repetidas veces tanto en *Mimesis* como en el conocido ensayo "Figura"–. Los intérpretes cristianos ven esta relación entre acontecimientos anteriores y posteriores como genética y causal, como resultado de la voluntad divina y, por lo tanto, como providencial. La concepción estética de la relación sitúa el significado preponderantemente en el acto retrospectivo de apropiación de un acontecimiento previo, por medio del procedimiento de considerarlo una figura relativa a un evento posterior. No es un asunto relativo a la facticidad; los hechos del acontecimiento previo son los mismos aún después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como un elemento en su propio pasado –un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido–.

Es en este sentido que los eventos posteriores en la historia de la literatura son vistos, en términos de Auerbach, como consumaciones de los anteriores. Los primeros no son causados por los últimos, y ciertamente no son determinados por ellos. Tampoco son los posteriores predecibles sobre ninguna base teleológica, como realizaciones de potencialidades previas. Se vinculan a la manera en que una figura retórica, tal como una metáfora o un retruécano, que aparece en un pasaje inicial de un texto, puede relacionarse con otra figura, tal como una catacresis o una ironía, presente en un pasaje posterior –o en la forma en que la premisa de una broma se consuma en su remate, o en que los conflictos en una escena introductoria de una pieza se cumplen en su desenlace-. La figura posterior consuma a la anterior repitiendo los elementos presentes, pero con una diferencia.

El modelo es utilizado de manera más pertinente en el estudio de los géneros y estilos literarios. De este modo, por ejemplo, las relaciones especificables entre los tipos de épica propios de Homero, Virgilio y Dante (así como también la relación entre esos tres tipos y la temprana novela moderna) constituyen una secuencia de relaciones de figura y cumplimiento. Lo mismo vale para las relaciones que Auerbach postula entre las variadas encarnaciones o instanciacio-

nes de la tradición de la representación realista, desde los Evangelios y el *sermo humilis*, a través del realismo figural de Dante, hasta el historicismo estético, el figuralismo romántico, el realismo historicista y el modernismo.[21]

Lo que he estado sugiriendo es que *Mimesis* de Auerbach es no solo una historia de un tipo específico de representación literaria, esto es, el figuralismo, sino también una historia concebida como una secuencia de relaciones figura-cumplimiento. En otras palabras, el modelo figura-cumplimiento es utilizado por Auerbach con miras a proveer la trama diacrónica de la historia de la literatura occidental. Proporciona el principio de mediación entre períodos sucesivos de la historia literaria, o al menos, entre períodos sucesivos al interior de una tradición común de práctica literaria. De hecho puede decirse que, en esta perspectiva, una efectiva relación figura-cumplimiento-figura, una relación genealógica de sucesivas expropiaciones, es lo que constituye una tradición como tal. El modelo de figura-cumplimiento es, por consiguiente, un modelo para comprender las dimensiones sintagmáticas de ocurrencia histórica, y para construir la línea narrativa para la presentación de esa historia.

Pero, ¿y qué respecto de la dimensión paradigmática o sincrónica de la historia literaria? Si Auerbach utiliza el modelo de figura-cumplimiento como una manera de delinear períodos en la evolución del realismo literario, ¿cómo conceptualiza las relaciones intrínsecas a un período dado, cuestiones tales como aquellas relativas a la integridad y coherencia de una era o época, a la relación entre texto y contexto y, más específicamente, la naturaleza representativa del texto? Para ponerlo una vez más en términos de Jameson, aquí el problema de la representación toma precedencia sobre el de la presentación. ¿En qué sentido puede decirse que un texto representa el período o el contexto en el cual fue compuesto?

---

[21] Esta secuencia, también, representa una serie de figuras y sus consumaciones, con cada consumación en sí misma deviniendo otra figura a ser posteriormente consumada a su turno. Esto podría ser considerado de manera justificada como un ejemplo del tipo de concepción hegeliana expresivista de la causalidad histórica, proporcionando las bases para un análisis dialéctico de las relaciones entre sucesivas fases de las series, de no ser porque se trata de una modalidad de conceptualización específicamente propia de Vico. Las relaciones son dialécticas en un sentido hegeliano en la medida en que Hegel es un teórico de una noción de cambio histórico más tropológica que lógica en su tipo, pero son más propias de Vico en la medida en que este último era más declaradamente un teórico de una lógica poética centrada en la retórica como tropo –como De Man habrá de señalar–, antes que como persuasión, y también era, a la luz de Auerbach al menos, el inventor del historicismo estético moderno.

El problema de la relación texto-contexto es uno que los formalismos típicamente discuten, y que los distintos historicismos tratan como si hubiera sido resuelto a partir de la teoría crítica reflexiva. Por ejemplo, un antiguo criticismo marxista postulaba típicamente el contexto socio-histórico en términos de pertenencia, estructura y conflicto de clase y luego procedía a indagar en pos de imágenes reflejadas de ese contexto en el texto literario. El relativo realismo o la deformación ideológica de una representación literaria dada debían entonces ser mensurados en términos de la manera en que el contexto propuesto era adecuadamente –verídicamente o de manera no distorsionada– reflejado en el texto. El texto mismo era considerado como carente de toda función iluminadora específica; su status como evidencia del período histórico en el cual había sido producido residía en el alcance de su capacidad de confirmar evidencia hallada en fuentes documentales no literarias.

Por el contrario, para Auerbach el texto literario aparece como una sinécdoque de su contexto, lo que implica que se trata de un tipo particular de cumplimiento de la figura del contexto. En su práctica hermenéutica efectiva Auerbach tiende a presentar el texto como una representación no tanto de sus entornos social, político y económico, como de la experiencia de esos entornos por parte del autor; como tal, el texto aparece o es presentado como una consumación de la figura de esa experiencia.

En este caso, la relación de la figura (la experiencia del contexto por parte del autor) respecto de su cumplimiento (el texto) es similar a aquella de lo implícito respecto de lo explícito. Es exactamente el tipo de relación que, de acuerdo a Auerbach, Balzac postula en *Papá Goriot* entre Mme. Vauquer y la pensión en la cual ella ejerce como *patronne*. Auerbach cita a Balzac, quien dice de la relación de Mme. Vauquer con su entorno: "Enfin toute sa personne *explique la* pension, comme la pension *implique* sa personne".[22] Esta relación de lo implícito con lo explícito no es lógica, enfatiza Auerbach en su comentario del pasaje de Balzac; el primer término de la relación no se deduce del otro: "Toda la descripción [de Mme. Vauquer y su *pensión*] hasta donde la hemos visto se dirige a la fantasía imitativa del lector...; la tesis de la

[22] Erich Auerbach, *Mimesis: The representation of Reality in Western Literature*, trad. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton, 1953, p. 469 [p. 441] [versión castellana ver nota 1]; el énfasis es mío. La paginación en las citas subsiguientes aparecen entre paréntesis en el texto, primero refieren a la edición inglesa, y luego, cuando es aplicable, a la alemana [entre corchetes se refiere a la paginación de la edición española].

«unidad de estilo» del *milieu*, que abarca también las personas, no se emplea racionalmente, sino que se presenta [*vorgestellt*] como un hecho derecho sensiblemente perceptible de un modo puramente sugestivo, y no demostrativo".(p. 471; p. 439) [p. 443]

La representación es estructurada por medio de lo que Auerbach denomina "einem Hauptmotiv,... das Motiv der Harmonie zwischen ihrer Person einerseits und dem Raum,... der Pension, etc. ,... anderseits" [un tema principal... la armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra... la pensión, etc.,... por otro].(p, 470; p. 438) [p. 442]* Esta "tesis de la armonía", como Auerbach la llama, es simplemente presupuesta (*vorausgesetzt)* por Balzac; aparece en la forma de "constituyen pruebas de ninguna clase, ni siquiera tentativas, sino meras comparaciones sugestivas"(p. 471; p. 439) [p. 443] De este modo Auerbach concluye: "se trata [el pasaje de Balzac], por consiguiente, de la unidad de un cierto espacio vital sentida como una visión total demoníaco-orgánica, representada con medios sugeridores y plásticos".(p. 472) [p. 444] Esto no implica que el realismo de Balzac sea superior a otras o anteriores formas de representación. Simplemente es diferente, y lo es debido a que es en sí mismo un producto (*ein Erzeugnis)* de su período (*Epoche*), lo cual implica, añade Auerbach, que el realismo de Balzac "es un producto de la época, *parte y producto*, a la vez, de un *ambiente*".(p. 473; p. 441; el énfasis es mío) [p. 445]

"Parte y producto de un ambiente": podría parecer que Balzac ha conducido a una perplejidad desconcertante las relaciones fundamentales entre autor y medio, autor y texto, texto y contexto, y entre las partes y la totalidad de cualquier contexto, por medio de su apelación a la metáfora de la atmósfera para describir un período. ¿Qué podría resultar más sombrío y lúgubre? Pero justo después de que Auerbach ha resaltado la contundencia de esta noción de atmósfera, continua diciendo "mucho más difícil resulta describir con cierta exactitud el criterio que reina en la particular manera de representación de Balzac".(p. 474) [p. 446] Esto se debe, dice Auerbach, a que el temperamento de Balzac ("agitado, cálido y sin crítica") es en sí una consumación de un medio aprehendido por Balzac mismo como *umbra* e *imago*. "Toda acción, por corriente y trivial que sea, es tomada por él a lo trágico y grandilocuentemente, todo afán acuñado de gran pasión. Está dispuesto a marcar a

* En alemán en el original. [N. de T.]

un infeliz cualquiera con el sello de un héroe o de un santo; si es una mujer, la compara a un ángel o a una Madonna; demoniza cualquier malvado un tanto enérgico, etc."(p. 482; p. 449) [p. 453]

Esta tendencia "a ver por todas partes fuerzas secretas demoníacas e intensificar la expresión de las mismas hasta lo melodramático" es considerada como "en conformidad con" (*es entsprach*) el temperamento del autor, por un lado, y con "el estilo de vida romántico" por el otro.(p. 482; p. 449) [p. 454] Esto es, el estilo de Balzac –que hace confluir una forma o modo genérico (melodrama) con un contenido distintivo ("fuerzas demoníacas")– es en sí una *figura* que articula un entorno a una obra, como una *imago* a una *veritas*.

De esta manera, lo que es más característico del concepto de Auerbach de la historia literaria es la forma en la que utiliza el modelo figuralista para explicar no solo la relación entre diversos textos literarios, sino también la relación entre la literatura y sus contextos literarios. Para él el texto literario representativo puede ser a la vez (1) la consumación de un texto previo, (2) la prefiguración potencial de un texto posterior, y también (3) una figuración de la experiencia por parte del autor de su medio histórico y por lo tanto (4) el cumplimiento de la prefiguración de una porción de realidad histórica. En otras palabras, no se trata de un autor que tiene una experiencia relativa a un medio histórico y luego la representa, de un modo figurativo, en su texto. Por el contrario, la experiencia ya es una figura y, en la medida en que contribuye como un contenido o referente de una representación ulterior, se trata de una prefiguración que es consumada solamente en un texto literario.

Así, si lo que Auerbach denomina *Figuralstruktur* sirve como un modelo para transformar una serie de períodos literarios en una secuencia de figuras y sus cumplimientos, proporcionando de ese modo el paradigma para un rastreo del eje sintagmático de ocurrencia histórica, entonces, de igual modo, proporciona un modelo para caracterizar la relación entre un texto específico y un período estilístico, por un lado, y el estilo de un texto y su contexto, por el otro. El vínculo entre el aspecto prefigurativo de una cultura dada (un texto, un estilo, un período) y su forma consumada es sugerido por mera similitud –de sus formas, de sus contenidos, o de las relaciones entre formas y contenidos–. Pero la percepción y la subsecuente demostración de una similitud general, tal como la que puede haber entre, digamos, el realismo figural de Dante y el realismo ambiental de Balzac, no concluye el análisis. Los dos términos vinculados por similitud o semejanza deben ser pasibles de una

doble articulación: los términos anteriores deben ser exhibidos como consumaciones de figuras que las precedieron, y los términos posteriores deben exponerse como prefiguraciones de estilos aún más tardíos.

Más aún, la figura que está implícita en una y explícita en la otra debe ser nombrada y la modalidad de su relación especificada. Los términos posteriores en una serie de presentaciones (*Darstellungen*) tienen una función explicativa vis-à-vis los términos precedentes: el término posterior completa, consuma o explica de otra manera a los previos en el modo en que, por ejemplo, puede decirse que el realismo ambiental de Balzac completa, consuma o explica el realismo figural de Dante. Del mismo modo, sin embargo, el término precedente explica al subsiguiente en la medida en que funge como una precondición necesaria de éste. No se trata entonces de una precondición suficiente, debido a que esto sólo puede ser satisfecho por el temperamento particular de un autor específico en el cual un medio es convertido en una figura por medio de la imaginación poética.[23]

Nominalmente *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* es un tratamiento de las formas en las cuales la realidad (*Wirklichkeit*) ha sido presentada (*dargestellte*) en el discurso literario occidental.[24]

---

[23] Se recuerda que los poderes creativos de Balzac están específicamente referidos no a su postura intelectual, la cual es presentada como un conjunto confuso y contradictorio de apotegmas precipitadamente desechados, sino a su temperamento –"agitado, cálido y sin crítica". (p. 482) [p. 454]

[24] Téngase en cuenta que el subtítulo de *Mimesis* es *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*: a pesar de que el subtítulo ha sido traducido al inglés como *The representation of Reality in Western Literature* [*La representación de la realidad en la literatura occidental*], en alemán el término focal es *Wirklichkeit* ("realidad"), no representación (*Vorstellung*). Más aún, la noción de representación aparece únicamente en la forma de un adjetivo gerundio, *dargestellte*, lo cual sugiere no tanto un objeto (la o una representación) sino una actividad, específicamente la actividad de presentación. De esta manera el subtítulo original de *Mimesis* viene a significar algo así como "la realidad *presentada* en la literatura occidental", con su connotación de que representaciones específicas de la realidad han sido trabajadas o más precisamente moduladas para su presentación a alguien o algo con miras a algún propósito, objetivo o finalidad. En alemán *darstellen* abarca los significados: "presentar", "mostrar", "producir", "exhibir"; tanto como "esbozar", "delinear" e "imitar"; así como también su utilización teatral, "actuar". Por lo tanto podríamos decir que la frase *dargestellte wirklichkeit*, que ha sido traducida al inglés como "la representación de la realidad", puede tomarse con mayor propiedad –aunque seguramente con menos elegancia- como si dijera "la *presentación* de la realidad". Así traducida podríamos capturar tanto el sentido de la naturaleza construida de cualquier representación de la realidad como el punto que quiere marcar Auerbach de que no existe una cosa tal como *la* (en el sentido de singular o unitaria) representación de la realidad (en el sentido de una sustancia inmutable o noúmeno) cuya naturaleza va siendo gradualmente descrita por medio de esfuerzos sucesivos para representarla realistamente. Lo que él presenta es una se-

Pero el tema de esta historia, denominado en el título como *mimesis* ("imitación"), no debe ser entendido como el esfuerzo de producir una imagen verbal refleja de alguna realidad extra-verbal. Más bien Auerbach escribe la historia de la mimesis como un relato acerca del desarrollo de un tipo específico de figuración; y busca documentar –ofreciendo para ello una serie de ejemplos específicos– las transformaciones en los modos dominantes de mimesis como figuración en el discurso literario occidental, desde los tiempos de los apóstoles hasta mediados del siglo XX.[25]

No hay pues nada demasiado misterioso acerca de la idea de mimesis como figuración. La idea de figuración de Auerbach se basa en las interpretaciones cristianas del judaísmo antiguo como una anticipación o prolepsis de la cristiandad. De acuerdo a los exégetas cristianos, aquellos personajes, acontecimientos y acciones relatados en el Antiguo Testamento deben ser entendidos como teniendo tanto una dimensión literal como una figurativa. Por un lado deben ser aprehendidos como reales, y no meramente como ficciones. Por el otro, deben ser considerados como indicadores de personajes, acontecimientos y acciones aun por venir que consumarán –esto es, completarán y revelarán– la relevancia de los precedentes a los efectos de la prometida revelación de la voluntad divina y del propósito de Su Creación. Esta noción de un acontecimiento real que estaba completo en sí mismo y pleno en su significado al momento de su ocurrencia, pero que, al mismo tiempo, era el portador de un significado que sería revelado únicamente en un acon-

---

cuencia de esfuerzos, por parte de escritores que operan al interior de una tradición generalmente delineada de representaciones presentadas, en pos del diseño de formas de capturar en expresiones escritas las múltiples y cambiantes características de una realidad social y más genéricamente humana–y el continuo fracaso en la consumación final de ese proyecto-. La inevitabilidad de este fallo es sugerido por el epígrafe del libro, una línea tomada de Andrew Marvel: "Si tuviéramos *mundo suficiente y tiempo*" (el énfasis es mío).

[25] Nótese que el famoso primer capítulo, "La cicatriz de Ulises", constituye una prehistoria, prólogo o proemio verosímil del tema real de la mimesis como figuración. Allí se sugiere que la representación figuralista era desconocida tanto para la épica homérica como para la bíblica antigua. La naturaleza programática de las interpretaciones de Auerbach de estos textos se refleja en su insistencia en la contraposición de elementos de cada uno de ellos, lo cual permite oponerlos mutuamente. Por ejemplo, Homero es todo superficie y detalle, la Biblia es profunda y tipológica; la primera es espacial, la última temporal; una exhibe rasgos metonímicos, la otra relaciones metafóricas, y así. El realismo figural, la historia del cual abarca los restantes diecinueve capítulos, supuestamente media, dialécticamente, entre lo que Jakobson llamó los "dos ejes" del discurso, el paradigmático y el sintagmático. Así visto, el figuralismo de Auerbach es el movimiento tropológico entre los dos ejes del discurso.

tecimiento igualmente completo pero diferente en un tiempo posterior, proporcionó a Auerbach un modelo para conceptualizar las relaciones entre acontecimientos específicamente históricos. Las relaciones en cuestión son de un tipo que, desde Nietzsche, ha sido denominado genealógico.

El esquema cristiano de figura y cumplimiento (utilizado por pensadores cristianos para interpretar la relación entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, entre judaísmo y cristiandad, entre este mundo y el Más Allá, entre el presente y el futuro, y [en Dante] incluso entre paganismo y cristiandad) es comprendido por Auerbach como una figura en sí que será consumada o completada en la moderna idea de historia. Más aún, Auerbach sostiene que la historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras de posteriores. Tal esquema le dotó de un modo de caracterizar la peculiar combinación de novedad y continuidad que ha distinguido a la existencia histórica de la natural. Esta combinación era un misterio tanto para la teleología aristotélica como para la ciencia física newtoniana, las cuales podían concebir la causalidad como yendo tan sólo en una dirección, de una causa a su efecto, y desde un momento anterior a uno posterior. La verdad presente de manera latente en la idea del propósito divino como siendo revelado en el esquema de figura y cumplimiento era que el significado de los eventos que acontecen en la historia presente consiste precisamente en lo que ellos revelan acerca de ciertos acontecimientos previos respecto de los cuales ellos no implican relaciones causales o genéticas de ningún tipo. Su relación es genealógica en la medida en que los agentes responsables de la ocurrencia del acontecimiento posterior opten por el acontecimiento previo como un elemento de la genealogía del evento ulterior.

De este modo, Marx en el *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, por ejemplo, no sugiere que la revolución francesa de (febrero de) 1848 fue causada en modo mecánico alguno por la Revolución francesa de 1789. Tampoco representa ambas revoluciones como relacionadas genéticamente. La revolución posterior es genealógicamente afiliada con la previa en la medida que los agentes responsables de la última identifican su revolución (de manera justa o injusta) como la culminación de la primera. Cuando Marx dice que, en la evolución biológica, es el hombre el que explica al mono, más que a la inversa, está anticipando un modo distintivamente historicista de relacionar el fenómeno posterior a uno precedente. De manera similar, en la evolución

histórica, la revolución de 1789 puede haber sido un efecto de, digamos, la Reforma Protestante o de la Ilustración y, como tal, la culminación de un proceso antes que la prefiguración de acontecimientos aún por venir.[26] Pero en calidad de acontecimiento histórico permanece abierto a apropiaciones retrospectivas por parte de cualquier grupo que en adelante opte por el mismo como prototipo legitimador de su propio proyecto de auto-creación y, por lo tanto, como elemento en su genealogía.

En *Mimesis* el figuralismo es presentado como un logro enormemente dificultoso, profundo y, por sobre todo, característico de la cultura occidental, emergiendo a partir de la noción de seriedad, y aun trágica naturaleza, de las existencias humanas ordinarias, noción presente en los Evangelios, y que posteriormente se extiende a través de Dante, el Renacimiento, Rousseau, el realismo atmosférico de Balzac y el descriptivismo de Flaubert, para desembocar al fin en el modernismo de Woolf, Proust y Joyce, en pleno siglo XX.[27] Auerbach deseaba escribir un relato histórico de esa postura o visión del mundo conocida como realismo, la cual emergió en Occidente e influyó en la corriente dominante no sólo de la moderna literatura occidental, sino también de la ciencia occidental (baconiana) y la historiografía (burguesa).[28] De-

---

[26] La idea de que la revolución de 1789 no fue en sí misma una revolución sino una erupción de fuerzas largo tiempo latentes, un efecto retardado de causas originadas en la Reforma, ha sido un *topos* de la interpretación histórica al menos desde Tocqueville.

[27] Considerada como una figura consumada, no obstante, cualquier texto al interior de una tradición identificable, tal como por ejemplo lo es la *Commedia* de Dante, puede en sí mismo servir como prefiguración de un texto posterior, tal como por ejemplo resulta ser la *Comédie humaine* de Balzac, el cual puede ser visto como un cumplimiento del texto de Dante. Lo mismo vale para textos al interior de un corpus autoral unitario: por ejemplo la *Vita nuova* es interpretada como una prefiguración de la *Commedia*, la cual a su vez es una consumación de la *Eneida* de Virgilio. Pero este modelo de prefiguración/figura/cumplimiento puede ser utilizado para la construcción de enteras tradiciones de escritura, en las cuales un texto posterior es visto no tanto como un efecto, un fruto o un descendiente de un texto previo, sino más bien como un producto de una opción autoral por considerar como modelo a un texto antecedente. Finalmente, el paradigma de prefiguración/figura/cumplimiento puede ser utilizado para caracterizar la relación entre épocas enteras, como aquella que puede establecerse entre el Renacimiento italiano y la antigüedad clásica.

[28] El famoso primer capítulo de *Mimesis*, "La cicatriz de Ulises", retrata dos convenciones estilísticas, aquella homérica, y la de la épica hebrea antigua, las cuales *no* prefiguran las prácticas representacionales del realismo occidental. Se trata de diferentes anti-tipos del realismo literario occidental, los cuales emergen, de acuerdo con Auerbach, solamente con los Evangelios. De allí la famosa brecha en el relato del realismo literario de Occidente, la omisión de la literatura griega y helenística.

seaba dar cuenta del hecho de que la cultura occidental en particular ha buscado evitar entregarse, por un lado, a "la confusión bulliciosa y floreciente" de los meros datos de los sentidos, sin caer presa, por el otro, de los impulsos trascendentales de la filosofía platónica y la religión.[29] Para él, el figuralismo daba cuenta del singular logro de la cultura occidental de haber identificado la realidad como historia.

Entonces, ¿en qué sentido puede decirse que la obra de Auerbach, y *Mimesis* en particular, contribuyeron a la producción de un concepto de historia literaria específicamente modernista (moderna o modernizadora) en su tipo?

Superficialmente, por supuesto, la historiografía literaria de Auerbach, como es presentada en *Mimesis* especialmente, encarna la posición historicista de la cual fue tanto un teórico como un historiador. Más aún, en muchos aspectos, la doctrina del historicismo es la clave para comprender su historia del realismo literario. La crónica del desarrollo del realismo en la literatura occidental en Auerbach es co-extensiva y aun sinónima de la evolución de aquel punto de vista historicista que cristalizó en Alemania a inicios del siglo XIX.[30] En una ocasión incluso declara que el realismo literario, tal cual es representado por Balzac, no es otra cosa que el producto del impulso específicamente historicista de ver "el presente como historia". Considerar a la realidad social bajo el aspecto de la historia fue lo que la literatura occidental ha venido haciendo desde la representación en los Evangelios de la "seriedad trágica" de la vida cotidiana de seres humanos ordinarios, y desde la disolución de un sentido de diferencia cualitativa entre los miembros de diferentes clases sociales, disolución que esta representación implica. El historicismo no fue otra cosa que el descubrimiento de que la vida humana y la sociedad hallan cualquier significado que sea que tengan en la historia misma, y no en alguna metafísica del más allá o cierta esfera religiosa trascendente. El realismo literario en su encarnación clásica decimonónica fue la aplicación de esta perspectiva a la representación de la realidad social presente. De este modo Auerbach pudo escribir en *Mimesis*:

---

[29] En esto su proyecto, originalmente publicado en 1946, semeja aquel de E. H. Gombrich, en *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londres, 1960 [*Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gili, Barcelona, 1979. Traducción de Gabriel Ferrater, N. de T.].

[30] Auerbach toma la interpretación de Meinecke acerca del origen del historicismo (*Historismus*) por su valor declarado. (*Mimesis*, p. 444) [p. 416]

> Cuando uno reconoce que las épocas y las sociedades no deben ser enjuiciadas según una figuración ideal de lo absolutamente loable, sino cada una con arreglo a sus propios supuestos previos; cuando entre éstos no se cuentan solamente las condiciones naturales, como clima y suelo, sino también las espirituales e históricas; cuando despierta así el sentido de la eficiencia de las fuerzas históricas, de la incomparabilidad de los fenómenos históricos así como de su constante movilidad interna; cuando uno llega a comprender la unidad vital de las épocas, de suerte que cada una aparezca como un todo, cuya esencia se refleja en cada una de sus formas fenoménicas; cuando, finalmente, se impone la convicción de que no es posible captar la significación de los acontecimientos por medio de conocimientos abstractos y generales, y de que para ello no debe buscarse el material en las alturas sociales y en las acciones públicas y principales, sino también en el arte, la economía, la cultura material y espiritual, en los fondos de lo cotidiano y lo popular, porque sólo allí puede ser captado lo peculiar, lo íntimamente móvil y lo universalmente válido, tanto en un sentido más concreto como más profundo; entonces podemos esperar que todas estas comprobaciones sean trasferidas también a la realidad, y que, por consiguiente, aparezca también ella como incomparable en su peculiaridad, movida por fuerzas interiores, en plena evolución, es decir, como un trozo de historia cuyas honduras cotidianas y cuya estructura interna total interesen tanto en su origen como en su dirección evolutiva. Ahora bien, es de sobra conocido que las comprobaciones anteriormente enumeradas, confluyen todas en una dirección espiritual llamada historicismo. (pp. 443-444) [pp. 415-416]

Una crítica literaria realista aplicaría esta perspectiva al estudio de textos literarios. Esto es, hallaría el significado de un texto literario en sus relaciones con un contexto histórico, no respecto de algún arquetipo platónico de literatura, arte o belleza, tampoco en ningún canon inmutable de clásicos que encarnen putativamente la esencia de lo literario. Seguramente esto es lo que Auerbach buscó plasmar en la serie de contextualizaciones diacrónicas de textos literarios específicos que constituyen el contenido manifiesto de *Mimesis*.

Sin embargo debe recordarse que Auerbach historiza el historicismo mismo en la misma forma en que historiza el realismo. No trata al historicismo como una perspectiva trascendental de la realidad humana. Es una *Weltanschauung* propia de los siglos XVIII y XIX, cuyo significado y autoridad estuvieron íntimamente vinculados a un sistema social (la sociedad de clases), un aparato político (aquel de los emergentes estados-nación), y un le-

gado cultural (el de un humanismo clásico, pero revisado), concepción que habría de sufrir impactos fatales en la primera mitad del siglo XX. Si Auerbach consideraba al historicismo como un momento progresivo y duradero en la historia de la cultura occidental, también reconocía, no obstante, que el historicismo tenía una historia. Como el realismo mismo, el historicismo habría de sufrir transmutaciones y metamorfosis en la medida que sus contextos –social, político, cultural– cambiaran. Más aún, en el famoso capítulo de cierre de *Mimesis*, "Der Braune Strumpf" ["La media parda"], en el cual intenta conjeturar en torno a la relación entre el modernismo literario (Joyce, Woolf, Proust) y el realismo (Stendhal, Balzac, Flaubert), Auerbach postula una forma de historicismo modernista tan radicalmente diferente de su prototipo decimonónico que parece consistir en un repudio de la historia misma. Pero como Auerbach aclara en un pasaje (p. 548) [p. 516] en el cual compara su propio método de análisis textual con el estilo de Virginia Woolf, es posible ser un modernista y un historicista al mismo tiempo. Se requiere tan solo un modo distinto de construir el campo de ocurrencias históricas o, al menos, el campo de acontecimientos histórico-literarios. Con ello resulta ser que, cuando es vista desde la perspectiva provista por el análisis de Auerbach del modernismo literario, su historia de "la representación de la realidad en la literatura occidental" es un ejemplo de ese mismo historicismo modernista. En *Mimesis* Auerbach produce el concepto de una historia literaria historicista distintivamente modernista.

El relato manifiesto contado por Auerbach es el del doble orden de cambios que tienen lugar en las relaciones entre la clásica jerarquía de los estilos (alto, medio y bajo) y géneros (tragedia, comedia, épica, romance, novela, historia, ensayo, sátira) literarios (poéticos o discursivos),[31] por un lado, y la realidad social en la cual las personas son divididas en clases y tratadas como más o menos humanas y de manera consecuente, consideradas como más o menos dignas de ser representadas como asuntos o temas de esos estilos y gé-

[31] Vale la pena recordar, me parece, que la noción misma de literatura y la idea de un modo de escritura que es específicamente literario en su naturaleza constituyen conceptos específicamente modernos. Más aún, puede decirse que el modernismo equivale a un intento de idear un modo de uso del lenguaje que, en su trascendencia de la dicotomía entre el discurso factual y el ficcional, produce una escritura que es tanto imaginaria como cognoscitiva. Auerbach parece haber comprendido esto en su discusión de las variedades de realismo que emergen en Flaubert y culminan (se cumplimentan) en el estilo de Virginia Woolf.

neros, por el otro. En el nivel manifiesto, el relato funciona ciertamente bien: en la práctica literaria de Occidente, los estilos son progresivamente des-fetichizados, democratizados, mezclados, y los temas humanos son progresivamente desclasados en su tratamiento y más aún –como sugiere su famoso análisis de un pasaje de *To the lighthouse*– des-generizados [*de-gendered*]. De esta manera, los distintos períodos en la historia del realismo literario occidental pueden ser definidos en términos de sus mezclas características de estilos y en la medida en que logran aprehender el contenido de la historia como realidad social emancipada de la división en clases.

Sin embargo, atravesando esta periodización y uniendo sus partes al interior de una totalidad mayor al nivel de la trama o *dianoia*, se halla un relato de la culminación, exfoliación o elaboración de una concepción específicamente figural de las relaciones entre aquellos elementos que habitan la historia. Más aún, si, en muchos aspectos, *Mimesis* es en última instancia el relato de cómo la literatura occidental logró captar la historicidad como el modo distintivamente humano de ser en el mundo, ese modo de ser en el mundo es representado como uno en el cual individuos, acontecimientos, instituciones y (obviamente) discursos son aprehendidos como implicando una relación recíproca distintivamente figural. A diferencia de otros objetos naturales, que se relacionan mutuamente tan solo por medio de la causalidad material, los objetos históricos se vinculan unos con otros como elementos de estructuras de figuración (*Figuralstrukturen*). Esto significa que los objetos históricos pueden ser aprehendidos en su historicidad sólo en la medida en que pueden ser comprendidos como elementos de totalidades que, tanto en su dimensión sincrónica como en la diacrónica, se vinculan tal y como las figuras lingüísticas se vinculan con sus consumaciones. Esta perspectiva particular, y este particular concepto de historicidad informan la versión específicamente modernista del realismo literario tal como es representado por Joyce, Woolf y Proust en *Mimesis*.

Auerbach es completamente explícito en caracterizar al modernismo como un tipo de cumplimiento más que como una reacción al realismo precedente,[32] Auerbach no presenta al modernismo literario como una huida de la historia.

[32] Esta continuidad puede apreciarse en la descripción que hace Auerbach de la relación entre el contexto histórico del siglo veinte y el decimonónico. (*Mimesis*, p. 549) [pp. 518-519]. Véase también el último párrafo [del capítulo "La media parda". N. de T.] de *Mimesis*, en el cual Auerbach se explaya acerca del realismo del estilo de Virginia Woolf. (p. 556) [pp. 520-521]

Seguramente, la caracterización de los principales rasgos estilísticos y semánticos del modernismo equivale a pretender que se ha trascendido el historicismo decimonónico. Pero se me ocurre que Auerbach interpreta al modernismo como un desarrollo mayor del realismo decimonónico, y por lo tanto como el cumplimiento de la identificación del realismo del siglo XIX de la realidad con la historia –y por ende como una elaboración ulterior de la noción de historia misma–. Lo que parece ser un repudio de la historia es una elaboración a otra escala de su forma decimonónica, la cual ahora aparece como una figura comenzando a ser consumada a mediados del siglo veinte.[33] No se rechaza la historia como tal, sino su forma decimonónica.

Visto de este modo, el modernismo efectúa el cierre de la brecha entre la historia y la versión pre-modernista de la literatura denominada ficción. La rígida oposición entre historia y ficción que autoriza la idea decimonónica e historicista de la historia, en la cual el término *historia* designa tanto a la realidad como al criterio mismo de realismo en las prácticas representacionales, es cancelada en la crítica implícita del modernismo a las nociones de realidad propias del siglo XIX y en su repudio de la concepción que tenía el realismo decimonónico acerca de qué es lo que constituye a una representación realista como tal. En el modernismo la literatura toma la forma de un modo de escritura que efectivamente trasciende las antiguas oposiciones entre las dimensiones literal y figurativa del lenguaje, por un lado, y entre los modos factuales y ficcionales del discurso, por el otro. Consecuentemente el modernismo debe ser visto como haciendo a un lado la duradera distinción entre historia y ficción, no con vistas a colapsar a una dentro de la otra, sino con la intención de dar lugar a la imagen de una realidad histórica purgada de los mitos de "gran-

[33] Cuanto más se explota "el momento «cualquiera»", escribe Auerbach, "tanto mejor se pone de manifiesto lo elemental y común de nuestra vida; cuantos más sean y más variados entre sí, y cuanto más simples los hombres que aparecen como objeto de estos momentos cualesquiera, con más vigor resaltará lo común a todos. De la representación indeliberada y ahondadora del género que venimos estudiando ha de poder deducirse hasta qué punto se han reducido ya ahora, por debajo de las pugnas, las diferencias entre las formas de vivir y pensar de los hombres. Las capas de la población y sus diversas formas de vida han sido revueltas unas con otras... De este modo, el complicado proceso de disgregación, que condujo a la descomposición de la acción externa, al reflejo en la conciencia y a la estratificación del tiempo, parece tender a un resultado muy simple. Quizá sea éste demasiado simple para aquellos que admiran y aman nuestra época, a pesar de todos los peligros y las catástrofes, a causa de su riqueza vital y la incomparable atalaya histórica que ofrece. Pero éstos son pocos, y no vivirán probablemente más que los primeros indicios de aquella uniformación y simplificación que se anuncia." (Ibid., 552-3) [pp. 520-521].

des narrativas" tales como el destino, la Providencia, el Espíritu o *Geist*, el progreso, la dialéctica, e incluso el mito de la realización final del realismo mismo.

Puede traerse a colación aquí el bien conocido resumen de Auerbach de los rasgos característicos del estilo modernista, en su exégesis de un pasaje del texto de Virginia Woolf *To the lighthouse*. Entre las "características estilísticas distintivas" de ese modernismo al cual el pasaje considerado ejemplifica, Auerbach menciona:

1. La desaparición del "autor en tanto que narrador de estados objetivos de hecho; casi todo lo que se dice figura como reflejo en la conciencia de los personajes de la novela";
2. la disolución de todo "punto de vista exterior a la novela, desde el cual puedan ser observados sus hombres y los acontecimientos....";
3. el predominio de un "tono vacilante, interrogador e inquisitivo" en la interpretación por parte del narrador de aquellos acontecimientos aparentemente descritos de un modo objetivo;
4. el empleo de técnicas tales como "discurso vivido", flujo de conciencia, "monólogo interno" con "propósitos estéticos" capaces "de anegar y hasta de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva, que el autor domina...";
5. el uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad, por ejemplo, el uso de "motivos casuales" para liberar "procesos de conciencia" que permanecen desconectados de un "objeto determinado de pensamiento"; obliteración de la distinción entre tiempo exterior e interior; y representación de acontecimientos no como "episodios sucesivos de [un] relato" sino como ocurrencias fortuitas o azarosas.(pp. 534-538) [pp. 503-507]

Esta lista de atributos no describe, por supuesto, el nivel manifiesto en el cual *Mimesis* se despliega. Pero la sugerencia de Auerbach de que la técnica de representación hallada en la obra de Woolf se aproxima al método utilizado en *Mimesis* para el análisis tanto de las estructuras de los textos como de sus relaciones con sus contextos nos permiten apreciar las similitudes existentes entre *Mimesis* y los textos clásicos del modernismo literario.

2. La historiografía como narración*

Pensé en abordar este tema por medio de una narración. Casi reflexivamente, esbocé una "historia" de las varias discusiones de la "historiografía como narración" que han tenido lugar en Europa y Norteamérica desde los años '40. En el mundo angloparlante, los términos de futuras discusiones fueron dejados de lado durante la Segunda Guerra Mundial –por Popper y Hempel de un lado y por Collingwood del otro. El intercambio entre estas dos convenciones dominaría la discusión filosófica del tópico, por aproximadamente tres décadas. En Francia, la crítica de "la historia narrativa" lanzada por el grupo *Annales* fue llevada adelante por Braudel en los '50, en gran medida en el interés de unificar los estudios históricos con las ciencias sociales, especialmente la etnografía y la demografía, pero también la geografía y lo que podría ser llamado la historia de los "entornos", más que aquella sobre los agentes humanos y las instituciones políticas. Esta crítica de la historia narrativa fue balanceada por una defensa de la narrativa como una clase de explicación diferente de, aunque no inconsistente con, el modelo explicativo "nomológico- deductivo" de las ciencias físicas, elaboradas en diferentes vías por Walsh, Donagan, Dray, Galileo, Mink, Danto, Morton White y Maurice Mandelbaum en aproximadamente el mismo período. En los '60, el estructuralismo, ya no sólo un movimiento dentro de la lingüística y la antropología, era ahora representado como *el* método de las ciencias humanas, caracterizadas por su desdén por el "método histórico" y su acercamiento analítico al estudio de las representaciones "narrativas" de la realidad. El estructuralismo constituía una amenaza para la historia-en-general tanto como para la "historiografía como narración". Pero esta amenaza fue contrarrestada por la hermenéutica, revivida en Alemania especialmente por Gadamer, la cual tomó a la "conciencia histórica" como una de sus bases y a la "narratividad" como una estrategia representacional privilegiada conducente al "entendimiento" de los

* Traducción de David Martin.

eventos humanos que no podían ser "explicados" por procedimientos científicos. Al mismo tiempo, dentro de los estudios literarios y lingüísticos un nuevo campo de investigación llamado "narratología" complicó inmensamente las discusiones sobre "narrativa" sometiéndola al microanálisis en todas sus formas, desde el cuento folklórico humilde y la fábula hasta las novelas post-modernistas más complejas. La crítica estructuralista y post-estructuralista, representadas por Barthes, Genette, Freimas, Althusser, Eco, Derrida, Kristeva (ver apéndice), y una multitud de otros, pronto pondrían la noción misma de "narratividad" bajo cuestión, especialmente en la medida en que ha sido considerada una estrategia o táctica representacional ideológicamente "inocente". No sólo "la historiografía como narración", sino también "la narración" en general, fue acusada de ser el principal instrumento de una ideología "realista", en efecto, como ideología *tout court*.

Fue tentador, por consiguiente, pensar en este cúmulo de discursos, todos concernientes de una manera u otra a "la historiografía como narración", como momentos de una secuencia que puede ser concebida o al menos representada como fases en un simple relato, una simple historia. La secuencia pudo haber sido conceptualizada como un proceso dialéctico a través del cual un simple sujeto, a saber, el tópico de "la historiografía como narración", había pasado hacia una clarificación (o, para usar la terminología hegeliana, una "actualización") de los elementos de su "concepto" (*Begriff*). El valor relativo de las contribuciones de los varios discursos a este proceso de clarificación pudo ser entonces ensayado. Y a *nosotros* se nos permitiría entonces, considerarnos como los legatarios de los aspectos positivos de este *agon*. Podemos pensarnos a nosotros mismos como capaces de determinar (como Croce habría dicho) "lo que estaba viviendo y lo que estaba muerto" en las nociones recientes de la "historiografía como narración". Después de todo, las narrativas tratan con nacimientos y muertes, arribos y partidas y ascensos y degradaciones de los varios personajes que habitan la escena de su atención.

Pero una "versión narrativa" de las tantas discusiones de la "historiografía como narración" presentada durante su período habría sido objeto de acusaciones de distorsión, reduccionismo y de falta de atención (*disattenzione*, como podría haber dicho Moravia) a la diversidad de intereses y la variedad de preocupaciones de la disciplina que los había motivado. El tópico había sido dirigido por historiadores, científicos sociales, filósofos y teóricos de li-

teratura y lenguaje –desde perspectivas tan diferentes que uno podía cuestionar legítimamente si la frase "historiografía como narración" podría ser dicha para designar un tópico particular común a todas ellas. La "historiografía como narración" había sido vista por algunos como un modelo del discurso humanista, el único capaz de representar la variedad, la vivacidad, la particularidad, y la indeterminación de las acciones específicamente *humanas*. El "método histórico" había sido caracterizado como un *modo* de investigación especialmente bien adaptado para proteger de las tergiversaciones de los procesos sociales a las que la "ideología" y la "filosofía de la historia" (en sus formas totalitarias) eran especialmente propensos. Para algunos teóricos, la ideología *era* la "filosofía de la historia" elaborada como la base de una política, inevitablemente, de carácter totalitario, mientras que la "historiografía como narración" era el antídoto para tal enfermedad. Al mismo tiempo, la "historiografía como narración" había sido vista como un paradigma de prácticas retrógradas en las ciencias humanas, como un residuo de pensamiento "mítico" en las ciencias sociales, y como un impedimento para la creación de un método genuinamente científico del mismo análisis histórico. Finalmente, la "historiografía como narración" había sido atacada como el tipo mismo del discurso ideológico que comerciaba con las representaciones supuestamente "realistas" de la realidad mientras se identificaba inevitablemente a la "realidad" con el *status quo* social.

Obviamente, uno podía haber adoptado la amplia perspectiva del historiador de la cultura y hacer de esto una cacofonía de voces, discursos, argumentos, hipótesis, acusaciones, contraacusaciones y celebraciones, una sinfonía de "momentos" en un proceso cultural mucho más general, aspectos de la "crisis de representaciones" en la cultura occidental de la cual el arte post-impresionista, la literatura post-modernista, y la ciencia post-newtoniana fueron todas pensadas como manifestaciones. Pues la historiografía es –o ha sido tradicionalmente pensada para ser– una empresa de *representación* por excelencia, de la cual la narración fue el principal instrumento *discursivo*. Como indicó Auerbach en su versión clásica del esfuerzo milenario de la cultura occidental para "representar la realidad de una manera realista", el destino de la representación concebida como *mimesis* estuvo íntimamente relacionado, si no identificado, con el logro específicamente de una "conciencia histórica" y una manera específicamente "histórica" de representar la realidad *social*, ya sea en prosa "objetiva" o "ficcional".

Pero el haber subsumido el relato de las discusiones recientes de la "historiografía como narración" a esta crisis más general de representación podría haber implicado sugerir que el problema crucial en este debate era la conciencia histórica, un interés en historia, o la posibilidad del conocimiento histórico. Y éste no fue el caso en absoluto –al menos, como lo veo ahora, con el beneficio, como se dice, de la "perspectiva histórica"–. Al contrario, no fue la "historiografía" la que estaba siendo cuestionada en esta discusión, sino más bien el *modo narrativo* de la representación historiográfica. Ni siquiera Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida o Kristeva sugirieron que un conocimiento de la historia (el pasado, los procesos históricos, los eventos, las estructuras y demás) fuera innecesario, indeseable o imposible. El *quid* de la cuestión era si ese conocimiento era representado más provechosamente en la forma de un discurso narrativo.

Sin dudas hubo un desacuerdo sustancial acerca de cómo el objeto de estudio designado por el término "historia" debía ser construido, el "método" que iba a ser usado en su estudio, el tipo de "explicación" que tal estudio podría posiblemente producir, y los usos a los cuales esta clase de explicación podría insertarse en la planificación social, la teoría política, la política educativa y demás. Pero éstos eran problemas que pudieron ser discutidos sin tener que tomar una posición u otra sobre la cuestión de si el conocimiento histórico se *expresa* mejor en un modo narrativo del discurso o no. Como el mismo Lévi-Strauss sugirió, en la medida en que una narrativa histórica pudo ser concebida simplemente como un discurso organizado cronológicamente (o diacrónicamente), no hubo nada problemático ni intrínsecamente objetable sobre esto. Tal organización de los datos recogida en cualquier campo de la investigación era un momento o una etapa necesaria en su sujeción a un análisis científico adecuado, el cual consiste en sacar a la luz la coherencia estructural que pudiera mostrarse que estos datos despliegan. Y de hecho, la mayoría de los historiadores contemporáneos –especialmente aquellos que trabajan en los campos de la historia social y económica, pero también historiadores de la cultura e incluso historiadores de la política– estaban interesados en hacer precisamente eso.

Ésta es la razón por la cual muchos historiadores tuvieron tan poco interés en las discusiones de los filósofos sobre "explicaciones narrativas" y tuvieron recelo de la identificación de los científicos sociales de los "estudios históricos" con la "historia narrativa". Sólo una minoría de historiadores profesionales

consideró a la historiografía como un arte predominantemente "literario" interesado primeramente en la composición de una "narración" –aunque, al mismo tiempo, muchos historiadores profesionales se resistieron a la importación masiva de las metodologías de las "ciencias de la conducta" a los estudios históricos, por considerarlos inútiles para el análisis de la clase de "evidencia" con la que los historiadores tienen que tratar–. Para la mayoría de los historiadores, la narrativa era un modo representacional que podían usar o no, dependiendo de si deseaban proveer una *descripción* de una forma de vida, un *análisis* de ella, o una *historia* sobre ella. Los historiadores se pensaron a sí mismos como interesados especialmente en el estudio de los procesos de cambio, transformación, variación sobre el curso del tiempo en sus objetos de estudio y demás; pero este interés no los comprometía necesariamente a la clase de "relato" que había caracterizado lo que el saber popular de la profesión consideraba que fuera el lineamiento principal de las prácticas historiográficas del siglo XIX –y ciertamente tampoco a comprometerse con las versiones "dramáticas" de los procesos sociales, tal como los acusaban los defensores de las ciencias sociales "analíticas" o "estructuralistas".

La crítica del propio Braudel sobre la "historia narrativa" estaba conectada con su interés por desplazar la atención del estudio de únicamente los eventos *políticos* y los procesos hacia el estudio a gran escala, procesos relativamente *impersonales* que, según él, constituían un orden diferente de causalidad y correlación que el que prevalece en el nivel relativamente superficial de las maniobras políticas cotidianas entre las naciones, los estados, las regiones y las figuras políticas destacadas estudiadas por los historiadores tradicionales. Las versiones "narrativas" de los procesos y los conflictos en el nivel político pudieron ser vistas como legítimas e incluso necesarias porque, en este nivel del análisis, los "datos" no se prestan a las técnicas de correlación estadística a la manera en que las "series" de la "longue durée" parecían hacerlo. Y en efecto, como Raymond Aron sugirió en una recopilación de una conferencia que mantuvo en Venecia en 1971, tal vez una clase de historiografía que fuera *solamente* narrativista en su modo de representar eventos fue tanto necesario como deseable para centrar la atención en ciertas áreas de la experiencia humana *aún no* sometida al control de las técnicas científicas del análisis –de las cuales el área de la experiencia política era seguramente una–.

De todos modos, la cuestión de la mejor manera de estudiar "historia" pudo ser distinguida de la cuestión de la representación de los procesos his-

tóricos en el modo narrativo del discurso. Por otra parte, esta cuestión pudo ser separada también de la cuestión de si tales procesos eran "explicados" o no, contando un relato acerca de ellos. En otras palabras, tres problemas fueron objeto de debate bajo la rúbrica de la "historiografía como narración": el problema de cómo estudiar el pasado y sus procesos; el problema del modo discursivo en el cual hablar sobre los procesos históricos; y el problema de la fuerza explicativa de las representaciones de los procesos históricos como "narraciones".

Fue el tercero de estos problemas el que estaba siendo tratado por los filósofos, científicos sociales e historiadores interesados en la reforma de los estudios históricos en una dirección más científica. Todos pudieron concordar que una variedad de métodos podría ser usada en el estudio del pasado y sus procesos. Los límites podrían ser trazados en el punto en el que la metodología se volviera identificable como ideología, pero dentro de los límites trazados de este modo, el eclecticismo no sólo fue tolerado sino también recomendado. Pero hubo una tendencia general a confundir el segundo problema (aquél del modo discursivo en el cual hablar sobre los procesos históricos) y el tercer problema (el de la fuerza explicativa de las representaciones de los procesos históricos como "relatos"), y concluir que se habría resuelto el último cuando se hubiera resuelto el primero, o viceversa.

Esta confusión, creo, resultó de una ambigüedad en la noción de "narrativo" que indica tanto una manera de hablar o de abordar, como una estructura discursiva. A este respecto, el término "narrativo" se diferencia del término "historia" que podría indicar tanto una *consideración* de un objeto (el pasado, sus procesos, y eventos componentes y demás) como el *objeto* mismo. Pero como la teoría narratológica contemporánea *parece* demostrar, es virtualmente imposible evitar la manera narrativa de hablar, en al menos algún nivel del discurso, cuando se desea designar un objeto potencial de estudio como perteneciendo a "el pasado" más que a "un presente". Considerada como una manera de hablar o un modo de abordar, la narrativa es distinguible de otros modos del discurso por sus identificables características léxicas, gramaticales y retóricas. Se caracteriza por favorecer el uso de la tercera persona (en lugar de la primera), varias formas del tiempo pasado (en lugar del presente o el futuro), el modo indicativo (más que el imperativo, interrogativo o condicional), y por evitar el uso de ciertas clases de deícticos o indicadores adverbiales destacados en la alocución

discursiva directa (tales como "aquí", "ahora", "ayer", "mañana", etc.). Ni siquiera Braudel pudo prescindir de una *manera de hablar* narrativa, dado que es inevitable en cualquier discurso que se desee hablar *impersonalmente* acerca de eventos *pasados* considerados como objetos de percepción (posible) de patrones discernibles de desarrollo. La retórica clásica distinguía entre una serie de tales modos de alocución discursiva, de la cual la narrativa fue sólo una –siendo la disertativa, la dialogística, la lírica, la deliberativa, etc., algunas otras–.

La mayoría de los reportes históricos, incluso los más antiguos, usan una cantidad de estos modos de hablar y, de hecho, son bastante más "poliglosiales" (la noción es de Bakhtin) de lo que la frase "historiografía como narración" sugeriría. El problema en cuestión, entonces, es espurio, si el tópico indicado por la frase "historiografía como narración" se supone para poner en juego el análisis de discursos históricos actuales emitidos en una manera de hablar *uniformemente* "narrativa" o "no narrativa". Pues tal cosa no existe ni podría alguna vez existir –y seguir siendo considerado un discurso "histórico"–.

Un discurso específicamente "histórico" debe contener elementos narrativos simplemente con la finalidad de *indicar* su objeto de estudio como perteneciente al pasado más que a algún presente putativo y para *designar* las características del objeto que lo hace aprehensible como un elemento de un *proceso* discernible. La cuestión del *status epistémico* de la "historiografía *como* narración" podrá surgir sólo si el proceso mediante el cual el objeto se construye para ser un elemento, es *entonces* representado como manifestando la clase de coherencia formal encontrada por otra parte *sólo* en las estructuras argumentativas de las formas (o géneros) narrativas reconocibles.

Grupos de eventos, originalmente ordenados sólo como una secuencia, reciben un significado secundario por parte de su redescripción como elementos y funciones de tipos de relatos reconocibles. Esta redescripción es usualmente lo que se entiende por la "narrativización" de los eventos (o hechos) registrados en la "crónica", y por consiguiente la distinción entre historiografía como una *mera* crónica por un lado, y la historiografía como narrativa, por el otro. Pero la distinción es espuria en la medida en que esto sugiere que el "relato" extraído de la crónica y "contado" en la narrativa es más adecuado a la representación veraz de los "eventos" registrados en la crónica de lo que lo es la crónica misma.

De hecho, es la crónica, considerada como una secuencia de enunciados singulares existenciales (predicados), la que sólo puede ser sometida al examen de un criterio de verdad por correspondencia. Las narraciones históricas, los productos de las "narrativizaciones", no puede decirse que correspondan a algo distinto que a los tipos genéricos de relato de los cuales son instancias. Las narraciones históricas necesariamente se desvían del orden y los contenidos de las descripciones literales de los eventos dados en la crónica. El proceso de desviación misma es gobernado por procedimientos de tipo más "trópico" que "lógico". Por decodificación tropológica, los "hechos" registrados en la crónica reciben un significado secundario, figurativo. Este significado se da más en la naturaleza de una alegoría que de una explicación. Entendido de esta manera, el significado que se supone será provisto por la narración del relato "verdadero" que yace encarnado en los "hechos" registrados en la crónica, podría sin duda consistir en parte en la verdad que se afirma para el reporte, pero también consiste en reclamar que los eventos descritos posean la *forma* de una historia. La historia contada es una alegoría de cómo los eventos reales pueden ser dichos para replicar los patrones estructurales de tipos genéricos de historias: fábula, épica, romance, tragedia, comedia, farsa, etc.

Visto desde esta perspectiva, el apotegma de Marx acerca de ciertas clases de eventos históricos ocurriendo "de alguna manera, dos veces, la primera vez como una tragedia, la segunda como una farsa", puede ser modificado para decir: cualquier secuencia de eventos puede ser *alegorizada ya* como tragedia *ya* como farsa sin amenazar la precisión con la cual los "hechos" son representados en el relato en efecto contado de una manera más que de la otra. Efectivamente, no habría impulso alguno para distinguir una narración putativamente "real" (o "verdadera") de la versión de la crónica si no hubiera al menos *dos* maneras de construir plausiblemente la trama de los hechos como narraciones de diferentes clases. En el nivel de la interpretación histórica representada por la narrativización, no es una cuestión de versiones "verdaderas" *contra* "falsas" sino más bien de cuál de entre un número de posibles construcciones de la trama de los "hechos" se considerará "apropiada" para su representación como una "narración". Y esto depende, a su vez, de la perspectiva (que solía ser llamada el "modo") adoptada por el narrador ante los eventos representados, particularmente la perspectiva *moral* desde la cual ellos son vistos (como superiores, inferiores, o en el mismo plano, como decía Aristóteles). Las

narraciones históricas son *siempre* alegorías morales, incluso si la moralidad reflejada en su interior es la amoralidad del observador meramente irónico de una "comedia humana".

Este aspecto alegórico del relato histórico a menudo se pierde de vista por aquellos que defenderían la "historia narrativa" –debido a una serie de razones–. Desde que la alegorización es pensada convencionalmente como una técnica para producir un significado distintivamente místico (o anagógico), el compromiso de los historiadores con la verdad factual haría de él el enemigo natural de los alegoristas y desconfiados de las técnicas figurativas usadas para producir alegorías. Los relatos históricos son considerados defectuosos en la medida en que se apartan de la literalidad de las oraciones y se permite la clase de figuraciones que los poetas y los retóricos practican como rutina. El relato "real" se opone a un relato "ficticio" o "mítico" como una consideración (de cualquier cosa) a ser tomada literalmente, se opone a una consideración cuyo propósito sea ser tomada alegóricamente. Pero esta oposición oscurece el hecho de que una historia factual puede ser aprehendida *como una historia* solamente en la medida en que puede ser leída como una alegoría de los procesos envueltos en la creación de eventos "imaginarios" con la coherencia del tipo de trama ficcional.

Esta noción es reconocida por aquellos historiadores y los teóricos que condenan a las "filosofías de la historia" (tales como las de Hegel, Marx, Comte, etc.) que pretenden haber *descubierto* la "trama" de la historia mundial cuando en realidad, la crítica señala, los filósofos de la historia han *inventado* esta trama y la *impusieron* sobre lo abigarrado de los eventos que la crónica mundial despliega a la vista. Y en efecto, la defensa de la "narrativa histórica" es a menudo lanzada alegando que antes que imponer una trama sobre los eventos, ésta simplemente cuenta el relato de "lo que sucedió", salvando de este modo a los agentes humanos de los eventos desde un determinismo que es simplemente de naturaleza autoral. En realidad, las filosofías de la historia bien pueden ser, como sus críticos mantienen, "sobredeterminadas conceptualmente" y desatentas con los detalles concretos, factuales, y son ellas *alegóricas* en la medida en que cuentan sus relatos de manera tal como para producir un significado figurativo para lo que se supone debe ser una versión literal de "lo que realmente está pasando" en la historia mundial. Pero esto no los distingue de aquellas historias o aspectos de historias organizados en forma de relato como representación. Pues un relato no es

reconocible como tal a menos que éste sea constituido en la trama; la idea de un relato sin trama es una anomalía. Es que sólo en la filosofía de la historia a la trama se le da más importancia que a la crónica de la cual es una narrativización.

Mucho de lo que numerosos historiadores perciben como la irrelevancia de los intentos de recientes filósofos por identificar la "lógica" de la "explicación histórica" formulada en la forma de "relatos", deriva de una falla por aprehender la diferencia entre construir un relato y compilar una crónica. Como resultado, en sus esfuerzos por identificar el criterio por el cual evaluar las pretensiones de verdad y la coherencia de los relatos históricos, los filósofos han proporcionado a menudo análisis de las estructuras lógicas y las relaciones entre los enunciados y los referentes que son características sólo de las crónicas, y no de relato alguno. Como explica un filósofo que ha contribuido mucho a la discusión de las historias narrativas, Louis O Mink:

> Uno puede considerar cualquier texto en el discurso directo como una conjunción lógica de afirmaciones. El valor de verdad del texto es, entonces, simplemente una función lógica de la verdad o falsedad de las afirmaciones individuales tomadas separadamente: la conjunción es verdadera si y sólo si cada una de las proposiciones es verdadera. La narrativa ha sido analizada de hecho, especialmente por filósofos con la intención de comparar la forma de la narrativa con la forma de la teoría, como si fuera nada más que una conjunción lógica de enunciados pasado-referentes; y sobre tal análisis no hay problema de la *verdad narrativa*. La dificultad con el modelo de la conjunción lógica, sin embargo, es que no es un modelo de narrativa en absoluto. Es, mejor dicho, un modelo de una crónica. La conjunción lógica sirve bastante bien como una representación de la única relación de orden de las crónicas, la cual es "...y entonces... y entonces... y entonces... y entonces...". Las narrativas, no obstante, contienen indefinidamente muchas relaciones de orden e indefinidamente muchas maneras de *combinar* estas relaciones. Es a dicha combinación a que nos referimos cuando hablamos de la coherencia de una narrativa, o la falta de tal. Esta es una tarea no resuelta de la teoría literaria la de clasificar las relaciones de orden de la forma narrativa; pero cualquiera que sea la clasificación, debería quedar claro que una narrativa histórica afirma la verdad no sólo para cada uno de los enunciados individuales tomados distributivamente, sino para la forma compleja de la narrativa misma. [Mink 1987, 197-98]

Podría haber o no una "lógica" del relato; pero hay ciertamente "fórmulas" del relato, que son clasificables como los tropos poéticos o retóricos, figuras, y lugares comunes, códigos genéricos, y modalidades narrativas usadas en la composición de cualquier ficción. Y si bien sería posible idear un modelo de la lógica que dé forma a cualquier acuerdo sobre tales fórmulas en una narrativa específica, las narrativas cobran sus efectos como narraciones "interesantes" tanto por la violación de las normales expectativas de legibilidad con respecto a cómo estas fórmulas deberían ser usadas, así como también por lo que ganan como un efecto de ser narraciones "verosímiles" al llenar esas expectativas. La "narración" histórica cobra verosimilitud tanto por su "flexión" de la crónica a las exigencias de la construcción de la trama genérica, como por la veracidad de sus enunciados de hechos, por un lado, y la consistencia lógica que cualquier argumento formal pueda ofrecer en sus pasajes no-narrativos y más puramente disertativos, por el otro.

Las observaciones de Mink señalan las dificultades inherentes a cualquier análisis de la narración histórica basado únicamente en un *modelo de la comunicación* del discurso. Este modelo dirige la atención a la "narración" en sus aspectos como un *mensaje* acerca de un *referente* extrínseco (los eventos) transmitidos por un *emisor* (el historiador) a un *destinatario* (el lector). Desde esta perspectiva, la "narración" contada debe ser considerada como la *forma* del mensaje, frente a sus *contenidos* (entendidos como "información" por un lado y como "explicación" por el otro). Pero tal enfoque tenderá inevitablemente a ignorar o a descartar como irrelevantes los aspectos *performativos* del relato, la manipulación por parte del narrador de los *códigos* narrativos por los cuales dotar a conjuntos de eventos con los atributos de los elementos de la historia y las funciones del argumento. Este aspecto performativo del relato suele ser considerado, acertadamente, como retórico, pero retórico entendido como mero ornamento más que como una técnica de estructuración que produce un "contenido" del discurso muy distinto que los "hechos" relatados en la crónica y las "explicaciones" ofrecidas en cualquier argumento expuesto en la disertación. La narración contada, o más bien construida por la figuración retórica, no es meramente un intermediario de un mensaje, sino parte del mensaje mismo – aunque, por supuesto, en cualquier narrativa que pretende representar la realidad "realísticamente" es necesario encubrir el *status* de la narración *como* el mensaje. Si los procesos históricos han de ser representados como viendo la clase de patrones que permite su representación

en una "narración" que ha de ser considerada también como "veraz" o "real", los tropos y las figuras usadas en ella deben ser hechos para parecer que tienen una función puramente *descriptiva*, más que la función de *traducir* que en realidad cumplen.

La traducción aludida es aquella entre los hechos registrados en la crónica y las estructuras genéricas de tramas disponibles en cualquier cultura para dotar a los eventos con *otro* significado que el de su *status* como elementos de las explicaciones ya sea de la clase de sentido común o de la clase científica. Concebida de esa manera, la "narración" producida por la narrativización de los hechos registrados en la crónica tiene dos referentes: por un lado, los hechos mismos y, por el otro, la estructura de trama genérica elegida para servir como el modelo para codificar los hechos como una narración. En otras palabras, la narración histórica separa la atención de los lectores y la dirige en dos direcciones simultáneamente: por una parte, hacia los hechos, a los que trata como un referente *manifiesto*; y por la otra, hacia la estructura genérica de trama, que sirve como un "icono" de la estructura de los hechos y como un referente *latente*. Este proceso de traducción así concebido puede decirse que usa todas las transferencias tropológicas principales que la retórica clásica clasificó como metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía (o catacresis) y que Freud, en sus discusiones sobre los mecanismos de la elaboración "onírica" llamó "condensación, desplazamiento, simbolización y revisión secundaria". Tal proceso de traducción fue lo que Barthes tenía en mente en "El discurso de la historia" cuando caracterizaba a la narrativa histórica como una sustitución subrepticia de significados (contenidos conceptuales o ideacionales) por significantes (los referentes putativos, los hechos, del discurso). Esta transferencia tiene el efecto de hacer que la narración contada parezca ser una reproducción *mimética* de los eventos caracterizados como hechos en la crónica. Pero en realidad cualquier parecido que la narración tenga con los hechos contenidos en la crónica es una función del proceso de *simbolización* producido en la fusión de una estructura genérica de trama con los hechos de una crónica. Es precisamente tal fusión la que es indicada por el término *alegorización*. Y es por esto que es más apropiado considerar a las narraciones históricas menos como explicaciones de los eventos sobre los cuales ellas hablan que como alegorías emitidas en los *modos* de los tipos de narración de los cuales ellos son instancias en los discursos.

Permítanme recordarles que lo que he estado diciendo no se aplica a la *totalidad* de cualquier discurso histórico dado, sino solamente a aquel aspecto

de éste que he llamado narrativización o relato. Se podría imaginar un discurso histórico que contuviera muy poco "relato", que contuviera principalmente de los niveles de la crónica y la disertación (o el argumento formal). *Die Kultur der Renaissance* de Burckhardt, *La Démocratie en Amérique* de Tocqueville y "The Waning of the Middle Ages" de Huizinga serían ejemplos de tales discursos. Lo que sea que las "narraciones" contengan aparece *dentro* de las estructuras de sus textos y sirven principalmente como ejemplos o ilustraciones de los principios disertativos generales, más que como marcos para los textos tomados en su conjunto. Se supone que Huizinga ha dicho que él no ofreció una versión detallada de Juana de Arco en su gran estudio sobre la sensibilidad religiosa de la tardía Edad Media porque su libro no podía permitirse el lujo de una heroína. Hay narraciones en abundancia en *El otoño de la Edad Media*, pero más a la manera de anécdotas e ilustraciones sobre la organización de los conceptos, que como marcos para el discurso en su conjunto. El modo narrativo del discurso es usado para designar el objeto de estudio y sus varias partes y para caracterizar la estructura del proceso entero del cual la metáfora de la "hora otoñal" es un indicador figurativo. Pero si la versión de Huizinga tiene una "trama", es la no-trama de la *saturación*; y si tiene una "narración", es la no-narración de la disecación y el fallecimiento que sólo anticipa una narración-emergiendo-y-formándose-para-ser-contada en otro momento, la narración del Renacimiento mismo.

Mis comentarios están destinados a abordar la cuestión de la historiografía como relato. Si parecen sugerir que, en la medida en que un discurso histórico se presenta *como* una narración, es indiscernible de las "ficciones" literarias tales como épicas, romances, novelas, novellas, etc., o incluso "mitos", debo confesar que ésa es la manera en que veo esta cuestión. El arte de los grandes narradores históricos, desde Herodoto a Gibbon, a Mommsen y demás, es a menudo digno de contemplación e incluso de emulación tiempo después de que sus "datos" hayan sido incrementados por la investigación moderna, mucho más allá de lo que ellos fueron aún concientes y sus "explicaciones" hayan sido relegadas al estatus de prejuicios de la era en la cual ellos escribieron.

Apéndice: citas ilustrativas

Las citas siguientes bien podrían haber sido insertadas dentro de mi discurso en los lugares apropiados, como ilustraciones de la visión que yo he atribuido a los comentaristas del problema de la "historiografía como narración". Pero en la forma gnómica que esa cita impone a cada expresión, ¿qué clase de autoridad podría haber reclamado para ellas? Están dadas en el orden alfabético de los apellidos de sus autores.

ARON: ¿Cómo puede uno narrar el desarrollo de un sector singular o una entidad completa... sin un esquema o teoría para ese sector o entidad?... ¿es la representación de un desarrollo unilineal *ipso facto* erróneo?... ¿O deberíamos recordar que la alineación a lo largo de un solo hilo conductor de los sucesivos estados de una entidad histórica no es lo mismo que una explicación ni guía al conocimiento científico? [1973, p. 250]

BARTHES: La narración de eventos pasados que, en nuestra cultura desde los griegos, está sometida generalmente a la sanción de la "ciencia" histórica situada bajo la imperiosa garantía de la "realidad", justificada por principios de exposición "racional", esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como lo podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama?... [1987, pp. 163-164] Como se puede ver, por su propia estructura y sin tener que ver la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario,* si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) "rellena" el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)... [Ibid., p. 174] En otros términos, en la historia "objetiva", la "realidad" no es nunca otra cosa un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el *efecto de realidad.* [Ibid., p. 175] [1981, p. 17 de la traducción al inglés].

Hay, pues, que oponerse a las pretensiones de «realismo» del relato. ... la función del relato no es la de «representarse», sino el montar un espectáculo... [1977, p. 54] El relato no hace ver, no imita [Ibid., p. 55.] [1977, p. 124 de la traducción al inglés].

BRAUDEL: La historia narrativa tan cara al corazón de Ranke nos ofrece [un] destello pero no iluminación; hechos pero no humanidad. Nótese que esta historia narrativa siempre dice relatar "las cosas sólo como ellas realmente pasaron"... De hecho, por el contrario, en su propia manera encubierta consiste en una interpretación, una auténtica filosofía de la historia. Para los historiadores narrativos, la vida de los hombres está dominada por accidentes dramáticos, por las acciones de aquellos seres excepcionales que ocasionalmente emergen, y que suelen ser los dueños de su propio destino y aún más del nuestro. Y cuando ellos hablan de "historia general", de lo que realmente están hablando es del entrecruzamiento de tales destinos excepcionales, por los cuales obviamente cada héroe debe combatir. Una falacia ilusoria, como todos sabemos. [1967, p. 119]

CROCE: *La storia narra.* [1951, p. 19]

ELTON: Los trabajos históricos pertenecen a una de tres categorías: descripción, análisis y narrativa... La narrativa cuenta el relato, y cuán largo sea el lapso temporal no es algo material... Las descripciones y la narrativa... tienen dos aspectos, uno es superior al otro. Las formas inferiores son el anticuarianismo y la crónica; las superiores, la descripción significativa del pasado... y la historia narrativa propiamente dicha. [1967, p. 119]

FOUCAULT: ...mientras mejor acepta su relatividad, más se hunde en el movimiento que le es común con lo que relata, más tiende entonces a la nimiedad del relato, y todo el contenido positivo que se dio a través de las ciencias humanas se disipa. [1968, p. 360] [1970, p. 371 de la traducción al inglés]

GADAMER: Con todo, la verdadera intuición del conocimiento histórico no es explicar un fenómeno concreto como un caso particular de una regla general... [I] su objetivo verdadero... es comprender un fenómeno histórico en su singularidad, en su unicidad. [1970, p. 116]

GAY: Verdad y retórica son malos amantes... La narración histórica sin análisis es trivial, el análisis histórico sin narración está incompleto. [1974, p. 189]

KRISTEVA: En la narrativa, el sujeto que habla se constituye como el sujeto de una familia, un clan o grupo estatal; ha sido demostrado que la oración sintácticamente normativa se desarrolla dentro del contexto de una narración prosaica y, luego, histórica. La apariencia simultánea del género *narrativo* y la *oración* limita el proceso de significación hacia una actitud de *solicitud* y comunicación. Por otro lado, dado que la poesía trabaja en la franja entre el significante y el significado y tiende a borrarla, sería un grito de protesta anárquico contra la posición arbitraria y socializante del lenguaje sintáctico. [1980, p. 174]

LE GOFF: La etimología nos conduce a un rechazo radical del evento, y de esta manera al ideal de una historia no narrativa. [1973, pp. 206-207]

La escuela de *Annales* detestaba el trío formado por la historia política, la historia narrativa y la crónica o la historia episódica (*evenementielle*). Todo esto, para ellos, era mera pseudo historia, historia barata, un amorío superficial que prefería las sombras a la sustancia. [1972, pp. 340]

LÉVI-STRAUSS: Basta con reconocer que la historia es un método al cual no corresponde un objeto distinto y, por consiguiente, con recusar la equivalencia entre la noción de historia y la de humanidad... De hecho, la historia no está ligada al hombre, ni a ningún objeto particular. Consiste totalmente en su método... [1964, p. 379, nota al pie de la edición en castellano, 1962, pp. 261-262]

El progreso del conocimiento y la creación de las ciencias nuevas se realizan mediante la generación de antihistorias, que demuestran que un determinado orden, que es el único posible en un plano, deja de serlo en otro plano. [1964, p. 380, 1962, ibid.]

MUNZ: Ya debe quedar claro que no hay distinción absoluta entre mito, ficción e historia y que todas las narraciones sean míticas, ficcionales o históricas pueden ser juzgadas mirando a otras narraciones. No pueden ser juzgadas –y esto es tan cierto para la historia como para la ficción– mirando a la realidad o a la *res gestae*. [1977, pp. 220-221]

POPPER: Desearía defender la visión, tan a menudo atacada como fuera de moda por los historiadores, de que la *historia* se caracteriza por sus intereses en los eventos reales, singulares o específicos, más que en las leyes o generalizaciones... En el sentido de este análisis, *toda* explicación causal de un evento singular puede ser considerada histórica en la medida en que la "causa" sea siempre descrita por condiciones iniciales singulares. Y esto es enteramente acorde con la idea popular de que explicar causalmente una cosa es explicar cómo y por qué sucede, es decir, es contar su "historia". [1961, pp. 143-144]

RICOEUR: Mi primera hipótesis de trabajo es que la narratividad y la temporalidad están relacionadas estrechamente – tan cerca como, en términos de Wittgenstein, un juego del lenguaje y una forma de vida–. En efecto, tomo la temporalidad como aquella estructura de la existencia que investiga el lenguaje en la narratividad y la narratividad como la estructura del lenguaje que tiene a la temporalidad como su último referente. Su relación es por tanto recíproca. [1981, p. 165]

Referencias

RAYMOND ARON, "Postface" en Dumoilin, J. y Mousi, D. (eds.), *The historian between the Ethnologist and the Futurologist*, Mouton, París, 1973.

ROLAND BARTHES, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives.", en Barthes, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977. [Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Niccolini, S. (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots. (Fue publicado por primera vez en castellano por Editorial Tiempo Contemporáneo en el volumen *Análisis estructural del relato*.) N. de E.]

"The Discourse of History.", en Schaeffer, E. *Comparative Criticism. A Yearbook*, vol. 3. 1981. Traducido por Stephen Bann. [Barthes, "El discurso de la historia" en Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona Buenos Aires, México 1987. Traducción de C. Fernández Medrano. N. de E.]

FERNAND BRAUDEL, "The situation of History in 1950", en Braudel, *On History*, Chicago University Press, Chicago, 1980. Traducción de Sarah Mattews. [Braudel, F. *Escritos sobre historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991. N. de E.]

BENEDETTO CROCE, "La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte", en Croce, *Primi saggi*, Laterza, Bari, 1951.

GEOFFREY ELTON, *The Practice of History*, Thomas Y. Crowell, New York, 1967.

MICHEL FOUCAULT, *The order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Pantheon Books, New York, 1970. [Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1968. Traducción de Elsa Cecilia Frost. N. de E.]

HANS GEORG GADAMER, "The Problem of the Historical Consciousness.", en Paul Rabinow and William M. Sullivan (eds.) *Interpretative Social Science. A Reader*, University of California Press, Berkeley, 1970. [Gadamer, *El problema de la conciencia histórica*, Introducción de Agustín Domingo Moratalla, Tecnos, Madrid, 2003. N. de E.]

PETER GAY, *Style in History*, Basic Books, New York, 1974.

JULIA KRISTEVA, "The Novel as Polylogue", en Leon Roudiez (ed.), *Desire in Language*, Columbia University Press, New York, 1980. Traducción de Thomas Gora, Alice Jardine y Leon Roudiez. [Kristeva, *Polylogue*, Éditions du Seuil, Paris, 1977. N. de E.]

JACQUES LE GOFF, "Is Politics still the Backbone of History?", F. Gilbert y Stephen Graubard (eds.), *Historical Studies Today*, Norton, New York, 1972.
"The historian and the Common Man", en Dumoilin, J. y Mousi, D. (eds.), *The historian between the Ethnologist and the Futurologist*, Mouton, París, 1973.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1962. [Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 380. N. de E.]
LOUIS MINK, "Narrative Form as a Cognitive Instrument", en Mink, *Historical Understanding*, (Brian Fay, Eugene Golob y Richard Vann; ed.) Cornell University Press, New York 1987, pp. 182-201.
PETER MUNZ, *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1977.
KARL POPPER, *The Poverty of Historicism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1961. [Popper, *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1961. N. de E.]
PAUL RICOEUR, "Narrative time", en W. Mitchell (ed.) *On Narrative*, University of Chicago Press, 1981.

3. El fin de la Historiografía Narrativa*

El profesor Jerzy Topolski ha sido uno de nuestros más importantes analistas de la metodología y la representación histórica. En mi contribución a su *Festschrift***, me gustaría tomar algunos problemas concernientes a la escritura y la narrativa históricas, un tema con el que ha lidiado efectivamente y sobre todo durante el curso de su carrera como estudiante. Específicamente, desearía reconsiderar algunos de mis propios pensamientos sobre la distinción, común en teoría historiográfica, entre relato histórico e ideológico.

Nuestro interés actual en la relación entre el relato histórico e ideológico proviene menos de la presunta existencia de una relación entre historia e ideología que en aquella que ha existido tradicionalmente entre historiografía y narrativa. El relato o la narración han sido el modo dominante del discurso histórico en Occidente desde los tiempos de Heródoto. Tan íntima ha sido la relación entre historiografía y narración que incluso muchos historiadores y filósofos modernos han sostenido que la narrativa constituye una manera distintivamente "histórica" de explicar específicamente eventos, estructuras y procesos "históricos" (en contraste con los generalmente llamados "naturales"). Según esta postura, se sigue que mientras una narración histórica dada puede o no ser "ideológica" en su contenido –es decir, en los modos en que esta "distorsiona" los hechos históricos–, no hay nada inherentemente ideológico en el uso de los relatos mismos para la representación de la clase de los eventos "reales" con los cuales la historiografía, a diferencia de los discursos míticos y ficcionales, típicamente trata.

---

* Traducción de David Martín.

** Expresión que refiere a un volumen de artículos, ensayos, etc. escritos por diversos autores en honor a un colega, usualmente publicado en ocasión de retiro o cumpleaños. (N. de E.)

Desde los tiempos de Tucídides, no obstante, los defensores de la transformación de la historia en una ciencia han tendido a ver con recelo el relato en el discurso histórico. Dentro de esta tradición, relato o narración ha sido considerado por la mayor parte como un dispositivo "retórico" o "literario", como un suplemento ornamental para una representación .simplemente veraz del tipo de fenómenos que adecuadamente interesan a los historiadores. Desde esta postura, el relato debería ser usado en la historiografía para propósitos ideológicos, pero no hay en los relatos como tales nada inherentemente ideologizante. En los '60 y '70, sin embargo, los defensores de la historiografía científica acusaron al relatar en general como un índice de un modo de pensar "mitológico", un signo de esteticismo, y una evidencia de un paso de la "ciencia" a la "ideología". A diferencia de una antigua convención de teoría histórica que distingue entre relato "histórico" e "ideológico", sobre la base de la veracidad del primero en contrapartida con la "falsedad" o "distorsión" del segundo, la crítica reciente del "relato histórico" insiste en la naturaleza ideológica de cualquier historia bajo la forma de una narración.

Esta posición fue representada más claramente en el trabajo de dos teóricos de la historiografía estructuralista, Roland Barthes y Fernand Braudel. Su ataque al relato histórico se basó en la convicción de que, lejos de ser un mediador neutral en el cual los eventos, sean imaginarios o reales, pueden ser representados con una transparencia perfecta, la narrativa es una expresión en el discurso de un modo nítido de experimentar y pensar acerca del mundo, sus estructuras y sus procesos. Ellos invocaron la asociación milenaria de los relatos con el pensamiento mítico y religioso, por un lado, y con el discurso ficcional, por el otro, para sugerir que la representación narrativa no es sólo una forma convencional del discurso mítico sino el contenido mismo de una manera mitológica de aprehender el mundo. No importa la distinción entre discurso mítico y ficcional considerada sólo bajo la presunción de un reconocimiento *a priori* de una diferencia entre un mundo real o verdadero y uno simplemente imaginario o posible. La sospecha de que el discurso narrativo es inherentemente mitológico se extiende a cualquier reclamo por el "realismo" de ficciones narrativas también. De donde la conclusión de que un modo narrativo de discurso para la representación de la realidad histórica efectivamente disuelve la diferencia entre historia y ficción, hace de la historiografía poco más que una manera especial de discurso "literario", y reasimila a ambos, lo histórico y lo ficcional, a reflejos de las ilusiones de un pensamiento mítico o, lo que viene a ser lo mismo, ideológico.

Así, por ejemplo, en un ensayo titulado "El discurso de la historia", dedicado al análisis estilístico de la tradicional historiografía narrativa, Barthes escribió:

> Como se puede ver, por su propia estructura y sin tener que ver la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario*, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) "rellena" el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)....[34]

La visión de Barthes estaba en consonancia con la convicción de los historiadores estructuralistas según la cual la narración histórica no fue sólo un atavismo del pensar mítico sino también una reflexión sobre una ideología específicamente burguesa. Por ejemplo, Fernand Braudel sostuvo que la narrativa historiográfica oscurece los verdaderos contenidos de la realidad histórica y, en este proceso, promueve últimamente una actitud anti-democrática en los lectores. De este modo, en un ensayo titulado "The situation of History in 1950", Braudel escribió:

> ...la historia narrativa tan querida en el corazón de Ranke nos ofrece... un destello pero no iluminación; hechos pero no humanidad. Nota que... la historia narrativa... siempre dice relatar 'las cosas tal como realmente sucedieron'. De hecho, por el contrario, en su propia manera encubierta, la historia narrativa consiste en una interpretación, una auténtica filosofía de la historia. Para los historiadores narrativos, la vida de los hombres está dominada por accidentes dramáticos, por las acciones de aquellos seres excepcionales que ocasionalmente emergen, y que suelen ser los dueños de su propio destino y más aún del nuestro. Y cuando ellos hablan de 'historia general', de lo que realmente están hablando es del entrecruzamiento de tales destinos excepcionales, por los cuales obviamente cada héroe debe combatir. Una falacia ilusoria, como todos sabemos.[35]

---

[34] Roland Barthes, "The Discourse of History", traducido al inglés por Stephen Bann, en *Comparative Criticism: A Yearbook*, Vol. 3, editado por E. S. Schaffer, New York, Cambridge University Press, p. 16. "The Discourse of History.", en Schaeffer, *Comparative Criticism. A Yearbook*, vol. 3. 1981. Traducido por Stephen Bann. [Barthes, "El discurso de la historia" en Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México 1987. Traducción de C. Fernández Medrano. p. 174 N. de E.]

[35] Fernand Braudel, "The Situation of history in 1950" en *On history*, traducido al inglés por S. Matthews, University of Chicago Press, 1980, p. 11. [Braudel, *Escritos sobre historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991. N. de E.]

Se nota aquí que Braudel llama a la historiografía narrativa como una 'filosofía de la historia' y continúa caracterizándola como informada por una perspectiva específicamente dramática sobre los eventos históricos. El efecto 'ideológico' de esta perspectiva consiste en su transformación de la historia en un espectáculo, desplegando ante la imaginación del lector todos los colores, la vivacidad y la fascinación de una producción teatral. En una representación narrativa de la historia, los eventos deben ser cargados con toda la resonancia mítica atendiendo a las nociones de 'suerte' y 'destino'; los personajes deben ser de proporciones épicas ('heróicos') y más complejos, más nobles y más interesantes ('excepcionales') que la gente ordinaria. Todo debe estar enfocado sobre aquellos grandes 'conflictos' y 'clímax' de los cuales sólo los 'héroes' pueden ser sus agentes. Las realidades de la vida diaria y el gran proceso impersonal que finalmente determina las formas y contenidos de estas realidades carecen de los atributos requeridos por el tratamiento de una 'historia'. La historia puede ser convertida en un objeto para el análisis más que en un objeto de fascinación 'espectacular' solamente por estar 'desfamiliarizada' –a la manera propuesta por Brecht para la transformación del teatro 'clásico' en el 'épico'–.

Menciono la distinción de Brecht entre teatro 'clásico' y 'épico' para sugerir que la acusación estructuralista de que la historia narrativa procede sobre la base de una identificación del modo narrativo del discurso con un rango limitado de sus posibles géneros. Brecht estuvo menos preocupado por destruir el 'teatro' que por los efectos 'teatrales' de la especificidad del drama. Su recomendación de reforma política del teatro supuso un repudio general a los géneros 'clásicos' en favor de lo que se llamaba 'épico'.

Y lo mismo con Braudel. Ricoeur ha mostrado cómo el mismo Braudel presupuso una cierta manera de representación narrativista en sus propias versiones del gran proceso impersonal de la historia y Hans Kellner ha demostrado cómo el gran trabajo de Braudel sobre *El Mediterráneo* conforme a las convenciones utiliza y gana mucho de su efecto explicatorio de su explotación de las técnicas del género 'literario' de la anatomía.[36] De esta manera, parece que fue sólo un cierto modo de narrativa y su uso en el relato histórico

[36] Hans Kellner, "Disorderly Conduct: Braudel's Mediterranean Satire" en Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, pp 153-188.

lo que ofendió a Braudel. Los modos irónicos y los géneros satíricos de la narrativa estuvieron implícitamente exentos de sus acusaciones.

La posición que valoriza la narración debido a su servicio a la ideología fue elaborada por Georg Lukács en sus escritos sobre el realismo literario en los '30, y sería de utilidad revisar sus argumentos antes de considerar a aquellos que representan la postura opuesta. De acuerdo con Lukács, contar la historia o narración, como él la denomina, está conectado con la ideología en una compleja relación medios-fin. Por un lado, Lukács sostiene que la ideología sola hace efectiva una narración posible. 'Sin una ideología', escribió en "Narrate or Describe" (1936), "un escritor no puede narrar ni construir una composición comprehensiva, bien organizada y multifacéticamente épica". Las principales alternativas para la narración, "observación y descripción", fueron como máximo "meros sustitutos para conceptos de orden en la vida".[37] Su uso en la representación de la realidad no fue tanto una manifestación de una ideología diferente desde aquel motivador impulso a narrar sino un índice de un esfuerzo poco fructífero por trascender la ideología entera. Bajo esta perspectiva, entonces, la narración es una manifestación de una 'ideología' en un discurso. Y como tal, el discurso narrativo es un medio de producciones ideológicas. Primero viene la ideología, luego la representación narrativa de la realidad.

Por otro lado, no obstante, Lukács sostuvo que adoptar una actitud ideológica con respecto a la realidad social presupone un modo de conciencia distintivamente narrativístico por naturaleza. Fue sólo por medio de una aprehensión narrativística de la realidad que la 'variedad infinita', profundidad, y alcance épico de la vida humana en la historia pudo ser capturado en la conciencia e impulso a adoptar una posición ideológica activada.[38] Así, parecería ser que la narrativa no es sólo un medio de una producción ideológica sino además una manera de ver el mundo que conduce a la toma de una posición ideológica. Desde esta perspectiva, la ideología no es el modo de conciencia y la narrativa un significado que la exprese. Es al revés. La ideología es el producto y, como sea, la sirvienta de una aprehensión narrativística de la realidad.

---

[37] Georg Lukacs, "Narrate or Describe?", en *Writer and Critic and Other Essays*, ed. y traducido al inglés por A. D. Kahn, New York, Grosset and Dunlap, 1970, p. 143.
[38] Véase ibid., p. 144.

Lukács no consideró el uso de un modo narrativístico del discurso en la representación 'realista', ya sea en escritos históricos o ficcionales, como expresión de una perspectiva política específica. La elección del modo narrativo para la representación de la realidad indicaba más bien el impulso a comprometer la realidad en una ideología más que en términos no ideológicos. Así por ejemplo, el 'realismo' de escritores conservadores tales como Scott, Balzac y Tolstoi, proviene de la inmediatez con la que ellos eran capaces de narrar, más que simplemente describir, eventos 'inherentemetne significativos' –por lo que Lukács los entendía como socialmente significantes–:

En Scott, Balzac o Tolstoi, nosotros experimentamos eventos que son inherentemente significativos por el involucramiento directo de los personajes en los efectos y por la significación social general emergente en el despliegue de la vida de los personajes. Somos la audiencia para los eventos en los cuales los personajes toman una parte activa. Nosotros mismos experimentamos esos eventos. En contraste, los escritores aparentemente progresivos tales como Flaubert y Zola socavaron sus propias convicciones ideológicas conscientemente sostenidas justo al grado en el cual figuraban, en sus trabajos, las representaciones 'descriptivas' sobre las 'narrativas' de eventos, personajes y situaciones.

En Flaubert y Zola los personajes son meramente espectadores, más o menos interesados en los eventos. Como resultado, los eventos mismos se transforman solamente en una *tableau* para los lectores o, en el mejor de los casos, una serie de *tableaux*. Somos meros observadores.[39]

La distinción entre narración y descripción indicada aquí, depende de la diferencia entre el efecto de 'experimentar' los eventos representados en el discurso y la mera 'observación' de ellos. En la mirada de Lukács, en la representación narrativa, ambos, los protagonistas y los lectores de la historia experimentan los eventos desde 'adentro', mientras que en la representación descriptiva, los eventos son 'no experimentados'. Son simplemente observados desde 'afuera' de su ocurrencia.

Ahora, esta mirada del tema tiene implicaciones interesantes para nuestra consideración sobre la relación entre relato e ideología en el discurso histó-

[39] Ibid., p. 116.

rico. En nuestro propio momento cultural, el término 'ideología' no conlleva la misma connotación generalmente positiva que tenía para Lukács. Para él, era mejor tener una ideología 'mala' o reaccionaria que no tener ideología alguna. No era una cuestión de fingir no tener ideología, dado que cada visión del mundo putativamente 'objetiva' o 'científica' fingía la capacidad de elevarse sobre la ideología y de representar la realidad como verdaderamente era. El peligro principal de la acción política, social y creativa reposa en el impulso por des-ideologizar la experiencia de cada uno con respecto al mundo, lo que equivale a decir, adoptar la actitud de un observador o descriptor puramente neutral de la realidad más que un participante activo en ella. De hecho, en esto consistía en general el 'modernismo', según la mirada de Lukács.

Tampoco era una cuestión de 'ver' la realidad desde lo alto y en la verdadera perspectiva. En la representación literaria (y, por extensión, histórica), Lukács dijo:

> La oposición entre experimentar y observar no es accidental. Ésta surge de las posiciones básicas divergentes acerca de la vida y de los problemas mayores de la sociedad y no surge sólo de los métodos artísticos divergentes para manejar el contenido o un aspecto específico del contenido... No hay escritores que renuncien por completo a la descripción. Ni, por otra parte, uno puede reclamar que las representaciones extraordinarias del realismo después de 1848, Flaubert y Zola, renunciaran absolutamente a la narración. Lo importante aquí son las filosofías de la composición, no cualquier fenómeno 'puro' ilusorio de la narración o la descripción.[40]

Situando el problema de la representación realística en el contexto de la noción de la 'filosofía de la composición', Lukács dirigió la atención a las implicaciones ideológicas de la elección de un modo discursivo en el cual representar lo que el escritor concebía como aquello en lo que consistía la 'realidad'. Evidentemente, pensaba que el mismo grupo de eventos podía ser representado 'realísticamente' de ambos modos, uno narrativo y otro descriptivo. La diferencia crucial involucrada en la elección de un modo narrativo o descriptivo estaba en el tipo de efectos producidos en los lectores o, en otras pala-

[40] Ibid., p. 116.

bras, en el tipo de lectores que un modo dado de discurso producía. El discurso descriptivo representaba la realidad como un mundo en el cual los eventos ocurrían ya sea sin la agencia humana o de una manera tal que la agencia humana misma debía ser considerada como un efecto más que como una causa de que ocurrieran. Esto condujo a la producción de lectores que pudieron experimentarse a sí mismos sólo como un efecto o un paciente y nunca como una causa o agente de eventos significativos socialmente. El discurso narrativo, no obstante, representaba los eventos como productos de un conflicto entre procesos sociales y agencia humana, actuando como individuos o miembros de grupos, cuyos efectos dependían de la calidad del esfuerzo realizado por esta última [la agencia] en la resistencia o consentimiento en la obtención de las condiciones específicas de una determinada formación social.

Parece evidente, sin embargo, que lo que Lukács entendía por representación narrativa en la ficción literaria no era otra cosa que la representación de la naturaleza inherentemente 'dramática' de la realidad histórica. Así, por ejemplo, en desacuerdo con la caracterización de Flaubert sobre su 'novela histórica', *L'education sentimentale*, como siendo tan 'verdadera' en la vida que no pudo tener una 'perspectiva' ni un 'clímax'.[41] '¿Existen los 'clímax' sólo en el arte?', Lukács preguntaba. 'Por supuesto que no', respondió; 'la creencia de que los 'clímax' existen sólo en el arte y que son creados por lo tanto por el artista según su voluntad es simplemente un prejuicio subjetivo'.[42]

Acá Lukács suscita, sólo para dejarla de lado, la cuestión crucial para cualquier consideración del problema de la relación entre narrativa histórica e ideológica; ¿la vida, la realidad o la historia despliegan el mismo tipo de coherencia formal con la que típicamente nos encontramos en los relatos? ¿Se comportan los agentes históricos como los personajes de las novelas? ¿Los procesos históricos describen los tipos de trayectorias de desarrollo con las que nos encontramos en las tragedias o las comedias? ¿Los eventos históricos o al menos algunos de ellos tienen significado 'climático', cambiando el curso general de la historia, de la manera en que ciertos eventos funcionan en las novelas para revelar la 'trama' o el 'punto' de lo que ha sucedido antes de su aparición? Para Lukács, la respuesta afirmativa a todas estas cuestiones era lo

[41] Ibid., p. 121.
[42] Ibid., pp.. 121-122.

que justificaba la creencia en el 'realismo' de las consideraciones narrativistas de los eventos socialmente significativos.

Plantearse estas preguntas es apuntar, no sólo al problema de la adecuación de las formas 'literarias' a la representación de los eventos históricos, sino también a las diferencias presuntas que existen entre los tipos de eventos que pueden ser representados realísticamente en una historia y los tipos que no pueden serlo. Lukacs parece suponer que el aspecto específicamente histórico de la realidad está dado por la presencia en ella de un tipo específicamente histórico de eventos. La representación de tales eventos en un modo predominantemente 'descriptivo' efectivamente los des-historiza des-dramatizándolos. Pero plantearse estas preguntas es también inquirir en el tipo de coherencia que las historias en general poseen. Más específicamente, es dirigir la atención a la relación entre las historias y las tramas que las informan y darles coherencia genérica. Que tal es el caso, puede ser indicado por una consideración de las principales objeciones al uso de la narrativa en la representación histórica establecidas por las teorías estructuralistas que, en su mayoría, comparten con Lukács una orientación hacia la investigación histórica generalmente marxista por naturaleza.

Relato y trama en la narrativa histórica

Es obvio que el relato histórico imputa, no sólo un significado "narrativo" general a los eventos históricos, sino diferentes tipos de significados dependiendo la trama-tipo genérica utilizada para transformar lo que podría ser de otra manera solamente una "crónica" en un tipo específico de relato. Esto es decir que las consideraciones narrativas pueden decirse que explican los eventos reales representándolos como poseyendo la coherencia de tipos genéricos de trama (épica, comedia, tragedia, romance, pastoral, farsa y demás). En otras palabras, los narradores históricos a menudo pretenden encontrar en los eventos sobre los que hablan las formas de uno u otro de los modos de argumentación típicamente encontrados en los diferentes géneros de ficciones artísticas, mitos, fábulas y leyendas. Esta actividad de puesta en trama puede generar interpretaciones alternativas e incluso mutuamente excluyentes del mismo grupo de fenómenos (como cuando, por ejemplo, lo que un historiador ha entramado como una Épica o Tragedia es entramado por otro como

una Farsa). Y es aquí, en lo que parece ser la proyección de un trama-tipo genérica dada sobre una serie de eventos históricos dados, más que en la elección de una narrativa en detrimento de un modo discursivo no-narrativo, que la problemática de la naturaleza ideológica del relato histórico puede decirse que surge. En suma, la cuestión sobre el contenido ideológico de las representaciones narrativas de la realidad depende de la autoridad cognitiva de los diversos tipos genéricos de relato disponibles dentro de una dotación cultural dada para la provisión de eventos reales con un tipo distintivo de significado-relato (no según la autoridad cognitiva de un modo genéricamente narrativo de hablar acerca del mundo).

De esta manera, podríamos concluir que el contenido ideológico de una versión histórica específica puede decirse que consiste no tanto en el modo discursivo en el cual está modelado como en la estructura- trama dominante elegida para dotar a los eventos de los que se habla con la forma de un tipo reconocible de relato. Esta formulación de la cuestión concerniente a la naturaleza de las explicaciones narrativas de los fenómenos histórico nos permite abordar el problema de la relación entre relato histórico e ideológico en términos de la adecuación relativa de los diferentes tramas-tipos genéricas en la representación de los eventos reales. Así, por ejemplo, en lugar de localizar el problema del contenido ideológico de las consideraciones históricas en el nivel de su precisión fáctica, ahora se nos permite plantear tales preguntas de la siguiente manera:

1) ¿Es el entramado de una serie de eventos históricos como una Épica inherentemente más "realista" y "veraz" (como pensaba Lukács) que un entramado de la misma serie de eventos como un Romance o una Comedia?

2) ¿Son las representaciones cómicas de los eventos históricos éticamente más responsables que las representaciones trágicas (como pensaba Hegel)?

3) ¿Es una cuestión de la naturaleza "ficcional" común de tales modos de tramar? ¿El uso en una narrativa histórica de técnicas de entramar, típicamente encontradas en mitos, ficciones, fábulas y leyendas para la representación de eventos "imaginarios", indica que la consideración es de naturaleza más "ideológica" que "histórica"?

4) ¿O es cuestión de seleccionar una trama-tipo específica para la representación de una serie discreta de eventos históricos porque dichos eventos manifiestan la forma y por tanto puede decirse que poseen un significado que este tipo particular de trama y no otro, puede adecuadamente representar?

Preguntas como éstas nos permiten ubicar la cuestión del contenido ideológico del relato histórico en el nivel del significado figurativo del discurso, más que hacerlo en el nivel de su facticidad literal.

Ideología y trama-tipo en la narrativa histórica

La relevancia de la noción del contenido ideológico del relato histórico sobre las discusiones actuales acerca de la relación entre narración histórica e ideología puede ser sugerida por la consideración somera que hace C. Vann Wookward en su reseña sobre la vida de Eli Evan de Judah P. Benjamin, un miembro judío del gabinete Confederado de Jefferson Davis durante la Guerra Civil Norteamericana.[43] Luego de resumir la apasionante historia de la aventurera vida de Benjamin como relatada por Evans, Woodward interrumpe bruscamente su parafraseo del relato, con la intención de registrar lo siguiente, observaciones aparentemente precautorias acerca de la apelación del relato:

> Pero esto es una historia escandalosamente romántica e improbable a la que pocos científicos e historiadores actualizados les gustaría probablemente considerar digna de una atención seria. Se ocupa en gran parte de las acciones de la elite y no apoya a las causas buenas que se promueven en la actualidad. Más aún, es un relato contado por medio de una narrativa tradicional anticuada, exámenes sin hipótesis, y emplea técnicas analíticas no probadas.

Nótese que la caracterización que hace Woodward de las razones por las cuales el relato de Evan no podría apelar a "científicos e historiadores actualizados" tiene que ver con, primero, lo que contiene ("concierne en gran parte a las acciones de la elite") y lo que no contiene ("y no apoya a las causas buenas que se promueven en la actualidad... exámenes sin hipótesis... emplea técnicas analíticas no probadas"). Esto sugiere que el contendido del libro consiste en "hechos" ("acciones de la elite") en vez de hechos más un cierto tipo de demostración científica o argumento y/o ideología ("las causas

[43] C. Vann Woodward, "A Southern Romantic", reseña de Eli N. Evant, *Judah P. Benjamin: The Jewish Confederate*, en *New York Review of Books*, Abril 14, 1988, pp 6-9.

buenas que se promueven en la actualidad"). Sin embargo, Woodward discrimina astutamente entre estos dos órdenes de contenido posible (hechos y argumentos) y dos órdenes de la forma de dar cuenta de Evan: genérico ("un cuento escandalosamente romántico") y modal ("es un relato contado por medios de una narrativa tradicional anticuada"). A menos que nos ocupemos de estas distinciones, podríamos hallar dificultoso acreditar el juicio de Woodward sobre la veracidad de la representación hecha por Evan de la vida de Benjamin. Pues al tiempo que le concede el estatus de literatura ficcional ("un relato escandalosamente romántico") simultáneamente lo absuelve del tipo de distorsión que normalmente asociaríamos con las malas representaciones ideológicas que buscan pasar por una simple conexión de eventos "como realmente sucedieron". Por consiguiente, Woodward escribe: "Concediendo todo esto, estoy persuadido de que lo que se nos dice que realmente sucedió casi tal cual como nos lo cuenta el autor, por lo que puedo ver". Ahora, presumiblemente, Woodward no está sugiriendo que la veracidad de la consideración de Evan depende de una correspondencia literal de una serie dada de eventos con la forma genérica de un "cuento romántico". Él parece estar sugiriendo, más bien, que ciertos tipos de eventos pueden ser presentados como un relato romántico sin violar los "hechos" ("...lo que es contado realmente sucedió"), pero también que tal presentación podría haber sido necesaria para una consideración completa de los "eventos" ("...sucedió casi tal cual como nos lo cuenta el autor."). Tomo esto para dar a entender que la veracidad del relato que Evans contó es de dos órdenes: literal, por un lado, y figurativo, por el otro. El cuento es literalmente cierto en la medida en que es fácticamente agudo, y es figurativamente verdadero en la medida en que la trama-tipo romántica es adecuada para la representación de los hechos en la forma de un relato de una clase específica.

Esta distinción entre la dimensión literal y la figurativa en términos de la diferencia entre *agudeza fáctica* (exactitud predicativa) y la *adecuación representacional* (correspondencia mimética) provee algún entendimiento en la relación entre relato histórico y relato ideológico. Si un relato ideológico no es tan "falso" como, más bien, una consideración "distorsionada" de la realidad, entonces bien puede ser qué la ideología ingrese en las consideraciones narrativas de la realidad histórica al punto de que una trama-tipo dada sea elegida para transformar aquello que de otra manera podría ser solo una crónica de eventos en un relato. Bajo esta perspectiva, el elemento ideológico en

el relatar histórico podría ser visto como la mala representación de la trama-tipo que una serie dada de eventos históricos de hecho posee.

Aquí, a modo de ejemplo, podemos invocar el caso del criticismo de Marx (en un prefacio tardío a *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* sobre la construcción de la trama de Hugo y Proudhon sobre los eventos de 1848-51 en Francia y las diferencias entre su representación de aquellos eventos y la de ellos. En primer lugar, Marx no critica a Hugo y Proudhon porque ellos hayan captado mal los hechos. Lo que critica es el entramado de los hechos como una serie de eventos tales como para excluir el tipo de explicación de su ocurrencia que él desea proveer. Mientras que Hugo trama los hechos como eventos trágicos, Proudhon los entrama como cómicos, Marx insiste en que esos mismos eventos son mejor entramados como farsa. En su opinión, los hechos promueven su naturaleza farsesca porque todos los personajes en el drama dicen una cosa y hacen lo opuesto; cada clase social falla en aprehender sus mejores intereses propios; una "mediocridad grotesca", Luis Bonaparte, culmina jugando la "parte" de un "héroe"; y el ideal afirmado por todos ("libertad, igualdad, fraternidad") es transformado en la regla actual de "infantería, caballería, artillería" por sobre la escena social en su totalidad.

Es esta descripción de los "hechos" y su respectivo entramado como eventos de una "farsa" lo que los constituye como un problema (¿cómo puede el hombre menos calificado para gobernar Francia terminar como el gobernante y representante de todas las clases y grupos de la sociedad francesa?) por lo cual la teoría marxista de la relación entre la conciencia de clase y la lucha de clases resonará como una solución. No es que el relato contado por Marx sea más veraz con relación a los hechos que los contados por Proudhon y Hugo. Es que sus tramas resultan en la constitución de los eventos de tal manera que requieren ya sea una adscripción a Luis Bonaparte de "un poder personal tal que no habrá paralelo en la historia mundial" (Hugo) o a la conclusión de que su éxito fue un resultado necesario de "un desarrollo histórico previo" (Proudhon). En contraste, de acuerdo con Marx, su propia trama de los hechos constituye los eventos de tal manera que le permite demostrar "cómo la *lucha de clases* creó en Francia las circunstancias y las condiciones que permitieron a un personaje mediocre y grotesco representar el papel de héroe".[44]

[44] Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1973, p. 10.

Por lo tanto, parecería que la explicación marxista de por qué los eventos sucedieron como efectivamente lo hicieron deriva su fuerza de su adecuación y pertinencia, no a los hechos, ya que éstos están, como sea, "dados" tanto para Hugo como para Proudhon y también para él, sino más bien de su adecuación y pertinencia a la trama-tipo que él usó para constituir los eventos como elementos de un tipo particular de relato. Si su entramado de los eventos, como una "sección de historia... pintada gris sobre gris", en la cual "hombres y eventos aparecen como Schlemihls invertidos, como sombras que han perdido sus cuerpos", carentes de plausibilidad, entonces no hay necesidad para él de que resuene en su teoría de la relación entre la conciencia de clase y el conflicto de clase para explicar, no sólo lo que pasó sino también porqué otros comentadores sobre los eventos fallaron en comprender lo que realmente estaba pasando en dichos eventos. Tanto Hugo como Proudhon tienen los hechos a su disposición; lo que les faltó, en la estimación de Marx, es una percepción de la trama, lo que les permitiría aprehender los hechos como un problema que requería un tipo particular de teoría para su explicación. La deformación ideológica de su consideración de los eventos, proviene, entonces desde el momento en que ellos comienzan a entramar los eventos como elementos de un relato de un tipo particular. Es el tipo de relato que cada uno ve en los hechos que guía a ambos a malinterpretar la naturaleza de los eventos que desean explicar. Al menos, así lo sugiere Marx.

Niveles de análisis del relato histórico

La distinción entre crónica de eventos, por un lado, y el relato contado acerca de los eventos en la crónica, por el otro, nos permite considerar la cuestión de los niveles de la elaboración discursiva en la que puede decirse que entran las deformaciones ideológicas dentro de relatos históricos emitidos en la forma de una narrativa. Y aquí podemos invocar las ideas de Louis Hjelmslev concernientes a la naturaleza multi-planar del discurso para entender las problemáticas en juego.

La significación del trabajo de Hjelmslev sobre el problema de la distinción entre relato histórico e ideológico consiste en su teoría de los múltiples planos del discurso. En lugar de la simple oposición entre los niveles literal y figurativo de un discurso, Hjelmslev construye un modelo dual-binario. Pri-

mero, él distingue dentro del discurso entre el nivel de la "Expresión" y el del "Contenido". Luego, él procede a fomentar la distinción entre la "Forma" y la "Sustancia" de ambos. Este modelo tiene la ventaja, para cualquier análisis del contenido cognitivo de los "relatos históricos", de permitirnos especificar las diferencias entre los dos tipos de referencialidad, literal y figurativa, que será presentada en tales relatos. Más brevemente, el modelo de Hjelmslev nos permite decir que la "historia" contada acerca de una serie dada de eventos históricos se despliega en el nivel de la "Forma del Contenido" del discurso, mientras que lo que hemos llamado construcción de la trama puede verse operando en el nivel de su "Sustancia de la Expresión".

Desde esta perspectiva, un relato histórico puede ser juzgado literalmente verdadero en la medida que la "Forma de (su) Contenido" (el relato contado) "corresponda" a la forma del referente histórico (los hechos en cuestión organizados diacrónicamente). Al mismo tiempo, sin embargo, puede decirse que el relato contado dota a los eventos históricos con un significado figurativo al imputarles la estructura de una trama-tipo genérica, tal como la farsa, el romance, la tragedia, etc., en el nivel de su "Sustancia de la Expresión". En este último nivel, el criterio empleado en la evaluación del valor de verdad del relato histórico no es tanto el de la correspondencia literal, como, más bien, el de la verisimilitud o plausibilidad, es decir, la adecuación de la trama-tipo elegida para transformar los hechos en los tipos de eventos encontrados dentro de un tipo específico de relato.[45]

En el nivel de la "Sustancia de la Expresión", los eventos históricos son dotados con un significado de trama por medio de complejas operaciones de figuración. Podemos decir que, en este nivel es en el que los hechos históricos son transformados en los tipos de eventos típicamente encontrados dentro de diferentes tipos de relatos. No es una cuestión del trazado de una trama-tipo genérica que corresponda con la forma de los eventos que constituyen el referente del discurso. Es una cuestión, más bien, de la plausibilidad de la trama-tipo elegida para dotar a los hechos con el aspecto de un tipo específico de evento-relato (épico, trágico, cómico, farsa, romántico, según pueda ser el caso).

Es aquí donde el argumento de Luis O. Mink con respecto a la naturaleza del evento narrativizado puede sernos útil. En su análisis del significado na-

[45] L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, traducido al inglés por F.J. Whitfield. Madison, University of Wisconsin Press. 1961, pp. 47-60.

rrativo en la escritura histórica, Mink comienza con la hipótesis, adelantada por Arthur Danto, de que los "hechos" son "eventos bajo una descripción". Él continúa preguntándose si existen tales cosas como simples eventos-unidad o si solamente hay eventos bajo una descripción. Si hay muchas descripciones posibles y diferentes del mismo evento, Mink se pregunta: ¿entonces qué podemos entender por "mismo evento"?[46] La noción de "mismo evento" tendría sentido, él sugiere, sólo si podemos imaginar alguna "descripción estándar" de ciertos tipos de eventos. Pero, señala, mientras en el discurso científico es posible producir descripciones estándares de diferentes tipos de eventos naturales, en el discurso histórico no sólo tenemos dificultades produciendo descripciones estándares de eventos, sino que frecuentemente explicamos los eventos históricos por el tipo de redescripciones sucesivas de ellos con las que típicamente nos topamos en sus respectivas consideraciones narrativas. En las representaciones narrativas históricas al menos, concluye Mink, "los 'eventos'... no son la materia prima a partir de la cual las narrativas son construidas; más bien un evento es una abstracción desde una narrativa".[47] En otras palabras, el historiador narrativo comienza con "hechos" conformados de los datos por la descripción; la narrativización de estos hechos efectúa una explicación de los hechos por constituirlos específicamente como eventos de un tipo de relato.

Esto podría aparecer como una manera innecesariamente complicada de hablar acerca de una actividad tan aparentemente "natural" como "relatar". Pero no hay nada natural en relatar; es un arte u oficio altamente complejo, dependiendo de cómo se lo mire. Y su uso es específicamente complejo cuando se trata de representar eventos reales, en lugar de imaginarios. Esto se debe a que mientras el escritor de ficciones puede "inventar" eventos para conformarse a las exigencias del relatar, el escritor de historia no goza de esa libertad inventiva. Como los eventos de un relato histórico son dados a través de la investigación en el registro histórico, la libertad inventiva de los escritores de una historia narrativa consiste en las elecciones que pueden hacerse entre las tramas-tipo culturalmente disponibles con los cuales se dota a los eventos así provistos con diferentes tipos de *significados figurativos*. De hecho,

[46] Louis Mink, *Historical Understandig*, eds. B. Fay, E. O. Golob, and R. T. Vann, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 200.
[47] Ibid., p. 201.

los historiadores pueden contar muy diferentes clases de historias acerca de la misma serie de eventos reales sin violar en ningún caso los criterios de veracidad en el nivel de la representación de los hechos de la cuestión.

El complejo modelo multi-planar de discursividad de Hjelmslev nos permite identificar y sugerir la relación entre, por un lado, el contenido "factual" de un relato histórico, y, por el otro, lo que es usualmente llamado su contenido "interpretativo" (y más despectivamente, "ideológico"). El contenido "factual" se encuentra en el nivel de la "Forma del Contenido" (en los "hechos" registrados), mientras que el último aparece en el nivel de la "Sustancia de Expresión" (en la trama-tipo usada para dotar a los eventos de la historia con un significado simbólico específico). El relato contado es apropiadamente evaluado en cuanto a su "facticidad", mientras que la trama tipo usada para generar una interpretación de los eventos es propiamente evaluable sólo en términos de su plausibilidad, lo que quiere decir en este caso su conformidad mimética con la trama tipo usada para describir su trayectoria.

Consideremos, por ejemplo, lo que ocurrió en las elecciones primarias de 1988 por la candidatura a Presidente de los Estados Unidos del partido Demócrata. El Senador Joseph Biden fue forzado a retirarse de la contienda cuando se mostró que él (o sus ayudantes) había robado la "historia" de vida del líder del British Labour, Neal Kennock y la hizo pasar como la historia de vida del propio Biden. Habría sido una cuestión totalmente diferente que Biden haubiera adaptado simplemente la "trama" de la vida de Kennock y la usara para dotar a su propia historia de vida con una significación simbólica general. Los políticos americanos regularmente utilizan la "trama" de la vida de Abraham Lincoln (un hombre simple de pueblo surge desde la oscuridad mediante el trabajo duro y la auto-educación para alcanzar el ofició más importante en la Tierra y para guiar al país en un tiempo de crisis) para la representación del "significado" de sus propias vidas. Nada es considerado impropio en esta práctica. Sería bastante impropio, sin embargo, para ellos usar el "relato" de Lincoln para contar su propia historia de vida. Los asesores de medios de comunicación de Biden fallaron en la distinción entre la Forma del Contenido de la vida del Senador y la Sustancia de Expresión que ellos desearon usar en su representación.

Podría objetarse que la terminología de Hjelmslev hace un poco más que traducir lo que nosotros estamos acostumbrados a llamar "relato" y "trama" a la jerga de los lingüistas. Pero no es este el caso en absoluto. No he dicho nada

acerca de los dos niveles de discursividad que Hjelmslev designó como "Forma de Expresión" y "Sustancia de Contenido". Por el término "Forma de Expresión" Hjelmslev designa los rasgos específicamente lingüísticos de un discurso verbal tal como la narrativa histórica: léxicas, gramaticales y sintácticas. En el nivel del análisis así indicado, habríamos de preguntarnos si los discursos "históricos" e "ideológicos" son discernibles solo por sus características lingüísticas. Y por supuesto, no son así discernibles. Es debido a que las dos clases de discurso tienen los mismos o similares rasgos lingüísticos por lo que nosotros estamos forzados a confrontar el problema de la relación entre relatos "ideológicos" e "históricos" desde el principio. En su forma manifiesta, no hay manera alguna de distinguir entre un relato ideológico y uno histórico. En este nivel, se *ven* iguales. Es decir que el discurso ideológico refiere a eventos históricos, *cuenta historias* acerca de esos eventos, pretende contar la verdadera historia de esos eventos, trata de *explicar* porqué ocurrieron tal como lo hicieron, y, finalmente, reclama revelar la significación histórica *real* de estos eventos. En una palabra, en el nivel de exposición formal, la Forma de Expresión, el relato ideológico es exactamente como el relato histórico.

Lo mismo ocurre en el nivel de la Sustancia de Expresión. Aquí, el relato ideológico funciona exactamente como el relato histórico, es decir, transforma los "hechos" en los elementos de un tipo de relato específico mediante complejas operaciones de figuración, poéticas y retóricas en naturaleza. Los eventos, los agentes y la agencia históricos son "caracterizados" en términos dramáticos y presentados como si fueran la clase de cosas encontradas en géneros manifiestamente "ficcionales": fábulas, leyendas, mitos, novelas, obras de teatro y similares. En este nivel de análisis, la identidad de los relatos históricos con los ideológicos, argumentada por Braudel y Barthes, puede ser afirmada. Y esto es posible para argumentar que no hay diferencias en absoluto entre las dos clases de discurso.

Por ejemplo, en este nivel, el de la Sustancia de Expresión, es imposible distinguir entre las representaciones de Proudhon y Marx sobre el *coup d'État* de Luis Bonaparte y, al mismo tiempo, especificar los elementos ideológicos en ambas versiones. Ambos, Marx y Proudhon han entramado el evento como un relato de una clase específica. La diferencia consiste solamente en el tipo de estructura-trama, épica y farsesca respectivamente, elegido por cada uno para representar el evento. En ambos casos, presenciamos la deposición de un significado en el nivel de la Forma del Contenido, la cual consiste en la estruc-

tura-trama usada para representar los eventos como figuraciones de un relato de una clase específica. Lo que uno ve como un relato épico, el otro lo ve como uno farsesco. Ambas interpretaciones son plausibles, dada la diferencia de perspectiva política que las informa. No podemos, entonces, concluir que el relato contado por Marx es más histórico que ideológico, mientras que el relato contado por Proudhon es más ideológico que histórico. Si hay una diferencia entre los grados de historicidad que informan las dos versiones del mismo evento, ésta debe decirse que surge en el cuarto nivel de análisis estipulado por el modelo de Hjelmslev: el de la Sustancia del Contenido.

Sustancia del Contenido e Ideología

Es únicamente en el nivel de la Sustancia del Contenido del discurso que la diferencia entre relato histórico e ideológico puede ser establecida. En este nivel la representación de los eventos reales, entramada como un relato de una clase específica (como épica, romance, tragedia, comedia, o farsa) puede ser identificada como un caso especial de una noción general de la naturaleza de la realidad histórica. Es en este nivel de su narrativa que Marx, por ejemplo, invoca la "lucha de clases" como la realidad histórica que a la vez justifica su construcción de la trama de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* como una farsa y explica por qué esta farsa pudo haber tenido lugar cuándo, dónde, y cómo lo hizo. Según el punto de vista de Marx, la naturaleza absurda del evento derivó del fracaso de todas las partes en el conflicto para discernir que estaban atrapados en un conflicto de clases y su resultante incapacidad para actuar de una manera consistente con sus respectivos intereses de clase. El fracaso de Proudhon en aprehender que la lucha de clases era la clave para la comprensión de este evento es lo que lo condujo, en la estimación de Marx, a recaer en la noción mítica del "héroe" para explicar el triunfo de Luis Bonaparte. Para Marx, la noción de acción "heroica" no puede "explicar" nada, y la invocación a esta noción por Proudhon para explicar el triunfo de Luis Bonaparte es lo que marca el "relato" de Proudhon como "ideológico" más que "histórico".

¿Pero en qué sentido podríamos con seguridad afirmar que la noción de "héroe" o de "acción heroica" es más "ideológica" (y por tanto menos "histórica") que la noción de "lucha de clases"? La respuesta usual a esta cuestión,

especialmente por los marxistas, es que la noción de "lucha de clases" es más realista, menos "imaginaria" (menos "mítica") que la noción de "heroísmo". ¿Pero en qué consiste el "realismo" de la noción de "lucha de clases"? No es como si la noción de "heroísmo" fuera ajena a la noción de Marx de historia. De hecho, debe ser dicho que la caracterización de Marx del rol del proletariado en la historia mundial efectivamente dota a esta clase social con todos los atributos de un "héroe" (aunque uno colectivo).

Pero, y esto es crucial para la distinción entre una versión histórica y una ideológica de los eventos históricos, Marx indica que una clase puede ser "heroica" en una fase de su desarrollo y transformarse, como "villana" en otra, y simplemente ser barridos de la escena en otra. De aquí se sigue, la agudeza de su observación de que la burguesía jugó un rol heroico en los trágicos eventos de 1789 sólo para transformarse en la protagonista de una farsa en su intento de repetir los eventos de 1789 bajo las condiciones cambiadas de 1848. A diferencia de la noción de "heroísmo" usada por Proudhon para explicar el triunfo de Luis Bonaparte, la noción de Marx de "lucha de clases" es susceptible de ser dotada de diferentes contenidos específicos en diferente tiempo y lugares de la historia. Ésta es una razón para considerar a la primera un concepto mítico y a la última uno histórico.

De esta manera, aunque la trama de Marx de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* como una "farsa" no es menos "ideológica" que la construcción de la trama de Proudhon como una "épica" –o para el caso, la propia sugerencia de Marx de que los eventos de 1789 fueron naturalmente "trágicos"–, la "Sustancia del Contenido" de la consideración de Marx es más histórica que la consideración de Proudhon. Ello no se debe a que el registro histórico no contenga relatos de acciones heroicas por individuos y grupos. Esto es, más bien, porque una visión de la historia centrada sobre las acciones, los individuos y los grupos considerados como siendo más o menos heroicos no ofrece la base para discriminar entre héroes y aquellos individuos y grupos que, como Marx apuntó con respecto a Luis Bonaparte y sus seguidores, sólo hicieron el "papel" de héroes.

Considerado como la "sustancia del Contenido" de la concepción de Marx de la historia, entonces la noción de "lucha de clases" es de un orden enteramente diferente que la noción de Proudhon de "heroísmo". Cualquiera que sea el mérito de esta noción cuando es considerada como un principio explicativo de una determinada serie de eventos históricos, no hay nada ide-

ológico acerca de esto en absoluto. Esto está indicado por el hecho de que la realidad de la lucha de clases está presumida por todos los historiadores de cada tipo concebible de persuasión política u orientación ideológica. Más allá de esto, esta noción prevé la estipulación de un principio por el cual se admita la realidad de las acciones heroicas por parte de los individuos y los grupos y al mismo tiempo para discriminar entre los logros genuinamente heroicos y aquellos que sólo parecen serlo. Pues a diferencia de una noción de heroísmo que lo identifica con una clase de superioridad espiritual de una persona sobre todas las otras, la noción de lucha de clases vincula al heroísmo no con un ideal de éxito individual en una línea particular de empeño, sino más bien con el esfuerzo global de la humanidad para lograr las condiciones de libertad de la división tanto social como natural.

Que la versión de Marx del 18 Brumario está atravesada con elementos ideológicos, apenas puede negarse; estos elementos son discernibles en los niveles de su expresión lingüística, su reunión de los hechos, y su construcción de la trama de los hechos como una farsa. Pero en el nivel de la Sustancia del Contenido se invoca un concepto para explicar, no tanto porqué los eventos ocurrieron como lo hicieron sino más bien porqué son aprehendidos más propiamente como un tipo de farsa que como épica.

Conclusión

¿Si los relatos históricos son similarmente "ideológicos" se sigue que ellos por tanto no son consideraciones "históricas"? ¿Podríamos imaginar o realmente encontrar otra consideración narrativa de los eventos de los cuales tanto Marx, como Proudhon tratan que sea propiamente histórico por naturaleza y que podamos usarlo para evaluar su historicidad relativa? ¿Son ellos no-históricos en diferentes maneras? Es una cuestión de su relativa plausibilidad. ¿Es posible jerarquizar tipos genéricos de trama en términos de su "realismo" relativo para la representación de eventos "reales"? Muchos teóricos de la historiografía han tratado de hacerlo. No menos importante entre ellos fue Walter Benjamin quien, en sus diversos escritos sobre el concepto de historia, trató de distribuir las trama-tipos de los sucesos históricos entre las clases que habían sido victoriosas en épocas especificas en sus relatos y las clases que habían sido sometidas a la opresión como resultado de esas victorias.

Para las primeras, Benjamín argumentó, la *historia* es siempre "experienciada" como una Comedia: su victoria es percibida por ellos como un triunfo y un avance de la humanidad en general, es decir, como un proceso de desarrollo del cual ellos son los portadores y custodios y por tanto como una comedia romántica. Para la última, sin embargo, la historia es siempre "experienciada" como una igualdad adormecedora, *ni siquiera* una tragedia, sino menos que eso, una mera catástrofe. Para Benjamin, la tarea del historiador era la de redimir a las víctimas del "progreso" histórico restaurándoles un lugar y un rol en la historia como los "pacientes" de las "acciones" victoriosas. Esto implicó la conceptualización del proceso histórico, menos como un relato de una dialéctica entre libertad y determinación que como, más bien, la relación entre "pasión" y "acción". Por esto él vio en el género barroco del "drama luctuoso"* (*Trauerspiel*) un modelo para una clase de historiografía que redimiera la historia como un espectáculo de pérdida más que como uno de ganancia. Y una historiografía que se preocupara menos por el "entramado" del pasado, que por su "desentramado", su explosión de la historia en "fragmentos, pedazos y trozos", su de-narrativización.

* La expresión utilizada por White es "mourning play".

4. En contra del realismo histórico. Una lectura de *La guerra y la paz*[*]

Nosotros los rusos, en general, no sabemos cómo escribir novelas en el sentido en que ese género es entendido en Europa.[48]

Tolstoi

La guerra y la paz[**] (1865-69) de León Tolstoi es una obra enorme e infinitamente compleja, a la que ningún breve resumen puede hacer justicia. Es, esencialmente, dos grandes libros, uno histórico y otro ficcional, combinados para dar cuenta del efecto que tuvo en la sociedad rusa la invasión de Napoleón de 1812. Dado que mezcla varios géneros –la historia, la novela, la épica–, los críticos no se han puesto de acuerdo acerca de cómo clasificarla. Aquí, yo la consideraré como un ejemplo de lo que más manifiestamente es, a saber, una novela histórica. Pero *La guerra y la paz* es una novela histórica de un tipo particular: busca mostrar que, aunque no podemos evitar usar a la "historia" como un contexto para la representación de grandes eventos, las consideraciones "históricas" de dichos eventos no pueden, en ningún caso, explicarlos. Es más, *La guerra y la paz* es una obra que, al mismo tiempo, consuma la novela histórica y eficazmente la desmantela. En el proceso, socava el realismo literario de Europa Occidental, al cuestionar la ideología de la historia en la que se basa.

---

[*] Traducción de Mariela Solana.

[48] Leon Tolstoi, 'Drafts for an Introduction to *War and Peace*', en Tolstoi, *War and Peace, The Maude Translation, Backgrounds and Sources, Criticism*, 2nd edition, New York 1996, p. 1087. Hay varias ediciones en español. Este artículo apareció originalmente en 'Contro il realismo storico', en: Franco Moretti, ed., *Il romanzo*, vol. V: *Lezioni*, Turin 2003, pp. 221–37.

[**] Todas las citas de *La guerra y la paz* fueron extraídas de Tolstoi, L. "Guerra y paz", en: *Obras Completas*, Tomo I (traducción directa del ruso, prólogo biográfico y notas de Irene y Laura Andresco), Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2003 [N. de T].

El mismo Tolstoi negó que su descripción de la invasión napoleónica de Rusia en 1812 cayera bajo la rúbrica de algún género específico. En 1931, el crítico Boris Eikhenbaum dijo que Tolstoi había empezado la obra –originalmente titulada *1805*– como una combinación de dos géneros rusos bien establecidos, la "novela familiar" y la "novela histórico-militar".[49] Pero, desde el comienzo del Libro VII, según Eikhenbaum, el libro se transforma en un nuevo género, la épica histórico-filosófica. De este modo, podemos identificar, por lo menos, tres hebras genéricas trenzadas entre sí que conforman *La guerra y la paz*: una hebra histórica (el relato de la invasión napoleónica de Rusia), una hebra novelística (el impacto de esta guerra en cuatro familias nobles rusas de índole ficcional) y una hebra filosófica (digresiones discursivas sobre ciertas ideas abstractas sugeridas por los eventos, tanto históricos como ficcionales, narrados en el libro). Es esta combinación de hebras lo que hace de *La guerra y la paz* una consumación del género de la novela histórica. Tolstoi no sólo compone una novela histórica, también somete el género a análisis a la luz de su propia filosofía de la historia. Esta dimensión critico-filosófica estaba totalmente ausente en los grandes novelistas históricos que precedieron a Tolstoi: Scott, Manzoni y Dumas.

I

Aunque *La guerra y la paz* es muy larga, la acción que describe se extiende en un período de tiempo relativamente corto, los siete años entre la batalla de Austerlitz en 1805 y la salida de Napoleón de Rusia, el 5 de diciembre de 1812. La acción está, aproximadamente, dividida en una historia de las cam-

[49] Eikhenbaum caracteriza la evolución de las visiones de Tolstoi sobre la historia en los siguientes términos: "...el anti-historicismo original de Tolstoi le dictaba una idea bastante modesta de las crónicas de la guerra y la familia. Luego, movido por preocupaciones de su época, comenzó a cambiar la crónica por un poema histórico, por una épica, y a introducir toda una serie de visiones histórico-filosóficas. Su anti-historicismo se convirtió en nihilismo histórico, y su crónica-novela se convirtió en un nuevo género que creció gracias a la combinación de acciones novelísticas y materiales históricos con razonamientos filosóficos. El resultado fue un género negativo, en tanto los elementos que lo componían estaban en conflicto." Luego Eikhenbaum dijo que "la novela de Tolstoi no era un nuevo género" sino una combinación de dos formas populares en 1820 y 1830, la novela familiar o de vida de terratenientes, por un lado, y la novela histórico-militar, por el otro. Boris Eikhenbaum, 'The Genre of *War and Peace* in the Context of Russian Literary History', in wp, p. 1126.

pañas militares, las batallas y las maniobras de la guerra y un relato de la vida de la alta sociedad rusa afectada por la guerra. La primera narra los esfuerzos por ganar tierra, poder y gloria por medios militares; la segunda, los esfuerzos por ganar amor, poder y riqueza a través de medios provistos por "la sociedad". Las dos historias nunca convergen del todo pero, por otro lado, no hay razones para que lo hagan ya que ambas tratan sobre lo mismo: las similitudes entre la "guerra" y la "paz".

Editada originalmente como una publicación serial entre 1865 y 1869, la mayoría de las ediciones de *La guerra y la paz* la dividen en varios libros con subsecciones o capítulos. Hay poca continuidad entre los libros (aunque estén cronológicamente organizados) o entre los capítulos. Los segmentos constituyen, más bien, una serie de viñetas, anécdotas, pequeñas historias (aquí tenemos, por ejemplo, cuatro del Libro VIII: "Los Rostov en la Ópera, Helena en la Próxima Caja", "La Ópera descripta", "Anatol y Dolokhov en Moscú"). Estas viñetas a veces se asemejan a los *faits divers* de periódicos contemporáneos. Los personajes no se desarrollan de un episodio al otro sino que reaparecen, de vez en cuando, con toda una serie de nuevos atributos. Pero, en realidad, toda la acción del libro cubre solamente unos escasos siete años. Hay momentos de revelación: Bolkonsky tiene uno, Pierre tiene varios; y un personaje, Natasha Rostov, de hecho madura –pero no hay cambios significativos y duraderos en los personajes, en ninguno de ellos. Más que desarrollo, la mayoría de los personajes sufren una suerte de refiguración, se les añaden nuevos rasgos y se les reorganizan los viejos, a medida que padecen una desilusión o frustración tras otra, tanto en la "guerra" como en la "paz". No es una novela feliz, aunque Tolstoi la haya planeado originalmente como una especie de comedia en la que todo estaría bien al final.

Las secciones que componen *La guerra y la paz* constituyen una serie, pero no una secuencia. La secuencialidad distribuye el significado a lo largo de un espacio narrativo de manera hipotáctica, distinguiendo gradualmente entre aquello que es importante y aquello que no lo es de entre todos los datos del texto y guiando todo hacia el desenlace o punto de finalización, en el que el significado dominante de los eventos relatados podrá, finalmente, ser captado o comprendido. Típicamente, un tratamiento histórico de los eventos consiste en el intento de revelar una secuencia (entramado narrativo) en lugar de lo que parece ser una mera serialidad (la crónica). Pero Tolstoi resiste la secuencialidad *porque* está lidiando con la historia: él no cree que la historia

tenga una trama. Para resistir el atractivo del entramado, entonces, rescata a la cronología como el principio organizativo flagrante de su retrato de la vida en Rusia de 1805 a 1812.

Así, los Libros I al VI narran los hechos de los años 1805-1810 y consisten en un relato bastante directo de las relaciones militares y diplomáticas entre Francia y Rusia, en descripciones de algunas batallas tempranas entre el Gran Ejército de Napoleón y una alianza austro-rusa y en la introducción de los principales personajes ficcionales que representan a la nobleza rusa. El libro comienza sin una introducción así como terminará, unas 1400 páginas después, sin un final. Nos vemos arrojados inmediatamente a una escena social en San Petesburgo, una *soirée* en la que se está discutiendo la carrera del advenedizo Napoleón Bonaparte. Se nos introduce a Pierre Bezukhov, quien terminará siendo la principal figura ficcional del libro, pero sin que se nos dé, prácticamente, ningún antecedente sobre él (es un hijo ilegítimo, pero su madre nunca es mencionada y no se nos dice nada acerca de su infancia o su crianza). Es cualquier cosa menos admirable –y así permanece hasta el final–. Hace muy pocas cosas, pero muchas cosas le suceden.

Como un héroe, Pierre deja mucho que desear; se acerca más al tipo de pueblerino que llega a la ciudad que a la encarnación de la *virtus* aristocrática. El amigo de Pierre, Andrey Bolkonsky, es un candidato más prometedor a ese rol. Los primeros seis libros siguen intermitentemente la historia del matrimonio sin amor del Príncipe Andrey y la muerte de su esposa en el parto, su desencanto melancólico hacia la vida, su amor por la joven y hermosa Condesa Natasha Rostov y su compromiso. Pero él también falla como héroe. Estropea su compromiso con Natasha y muere antes de poder arreglar las cosas con ella.

Los Libros VII al VIII proveen una especie de transición entre los años 1807-1812 y una preparación para la nueva filosofía de la historia que será usada para deconstruir los relatos oficiales de la Guerra de 1812. El Libro VII se ocupa de la "paz", de la vida en el campo y de la feliz familia Rostov en su hogar, mientras que el Libro VIII describe la vida en la ciudad –Moscú– y la seducción de Natasha Rostov por parte de Anatol Kuragin, cuñado de Pierre. Pierre frustra el plan de Anatol de secuestrar a Natasha, Andrey la rechaza, ella comete un fallido intento de suicidio y Pierre se da cuenta de que ama a Natasha más que a su errante esposa, Helena Kuragin, a quien él había desposado vergonzosamente por pura lujuria. Como este insuficiente resumen

sugiere, muchas cosas comienzan a suceder en las secciones ficcionales del libro a medida que Tolstoi nos prepara para las complicaciones que surgirán en virtud de la aparición de la "historia".

Los Libros IX al XV, la "porción" más grande de *La guerra y la paz*, se ocupa de los siete meses de "guerra", desde mayo a diciembre de 1812. Se nos cuenta cómo Napoleón invade Rusia y es enfrentado por tropas bajo el mando del anciano, exhausto, lisiado y casi ciego mariscal de campo Kutuzov. El ejército de Napoleón se abre camino hacia Moscú, la ocupa y la saquea; pero Napoleón pierde el control de su ejército a medida que se convierte en una multitud de saqueadores y borrachos, y él decide abandonar Moscú y volver a su hogar en Francia. Lo que queda de su ejército es destruido durante el retroceso; finalmente, Napoleón abandona el remanente de medio millón de hombres que había guiado, originalmente, a Rusia y regresa a Francia, a su Waterloo.

Causalidad y Libertad

Esta última porción del texto es donde se encuentra la sustancia de *La guerra y la paz*. Aquí es donde la "historia" deja de ser un relato del pasado y emerge como una fuerza en sí misma, revelando que es la manipuladora oculta de los destinos de los hombres individuales y de las naciones. El pasaje de una noción de la historia como la suma total de los eventos del pasado a una noción de la "historia" como fuerza que hace que sucedan los hechos y que le da una dirección específica, aunque incognoscible, a la sociedad humana, emerge explícitamente en el Libro IX, donde el narrador reflexiona sobre la ironía de la creencia de los grandes hombres, según la cual son ellos la causa del cambio histórico y no las consecuencias del mismo. Los historiadores, argumenta Tolstoi, alimentan la vanidad de los reyes y los generales al escribir la historia como si las ocurrencias tuvieran lugar debido a su voluntad, sus deseos y sus órdenes. En realidad, insiste, todo evento histórico es consecuencia de una "miríada de causas", tantas que hacen de la historia algo "irrazonable e incomprensible". Los movimientos de los hombres y de los pueblos requieren la aquiescencia de todos los hombres involucrados en ellos, por lo que cualquier cosa que haya sucedido podría no haber sucedido pero, al haber sucedido, en retrospectiva, nos parece necesario e inevitable.

Nos quedamos en una situación paradojal en la que debemos afirmar, al mismo tiempo, nuestra determinación por la historia y nuestra libertad respecto a ella. En este punto, Tolstoi parece creer en una "coincidencia de opuestos". Ya que, si bien pasa gran parte del tiempo mostrando que todo en la historia "ha ocurrido porque debía ocurrir", también argumenta que, al fin de cuentas, no tiene importancia si nos vemos a nosotros mismos como determinados o libres en una situación dada. Así, Tolstoi escribe:

> En la vida de cada hombre hay dos aspectos, la vida personal, que es tanto más libre cuanto más abstractos sean sus intereses, y la vida común [de colmena] en que el hombre obedece inevitablemente las leyes que le han sido prescriptas. El hombre vive conscientemente para sí mismo, pero sirve de instrumento inconsciente a los fines históricos de la humanidad.[50]

Los hombres están divididos –Tolstoi sostiene– entre su vida consciente, que experimentan como si fueran libres, y su vida animal, corporal o "de colmena", que no "experimentan" en absoluto, sino que es vivida como si fuera "natural". Estas dos dimensiones de la vida humana están, según Tolstoi, inversamente relacionadas al grado de poder social que los individuos tienen: "Cuanto más elevado se encuentre el hombre en la escala social, cuanto más ligado se encuentre con los que están en un plano superior, tanto más poder tendrá sobre nosotros y más evidente serán la predestinación y la fatalidad de cada uno de sus actos."[51] De este modo, para Tolstoi, "el rey es esclavo de la historia"[52] –y, por consiguiente, o así pareciera, el siervo más bajo de todos es, en algún sentido, el hombre más "libre".

Según este tipo de razonamiento, la realización personal consiste en el reconocimiento de que lo que uno quiere, desea o aspira conscientemente es, en realidad, el resultado de los condicionamientos sociales, mientras que lo que uno debería querer y buscar es la inmersión en la vida de "la colmena", donde la regeneración y la muerte sirven a los fines de "la vida" más que los de la sociedad. Aunque Napoleón haya creído que él era el arquitecto de las guerras que pelearía para conquistar Rusia, "nunca había estado tan sometido

[50] León Tolstoi, *Obras Completas*...Op. Cit. p. 596.
[51] Loc. Cit.
[52] Loc. Cit.

como entonces a las leyes inevitables que lo impulsaban (si bien le parecía obedecer a su propio albedrío) a hacer para la causa común, para la Historia, lo que debía realizarse".[53] Esto es menos paradójico de lo que parece a primera vista. Porque Tolstoi cree que, dado que todo evento es un resultado de todas las fuerzas causales en juego en toda la historia, el sentido humano de libertad de voluntad también deberá ser considerado como predestinado; de manera que, sean los hombres libres o no, su sentido de ser libres debe ser tomado como un factor entre las causas que contribuyen a la ocurrencia de todos los eventos causados por los seres humanos. El punto más importante que marca Tolstoi es que a mayor poder que posea un individuo o grupo dado, mayor será la desilusión acerca de la naturaleza y la extensión de dicho poder y mayor será el sufrimiento causado por su persecución. La realización consistirá, entonces, en el abandono de todo esfuerzo por ganar poder o ejercerlo, y el retorno a la vida de "la colmena", representada por la familia, la casta y la raza. La pasividad es la condición a aspirar. La capacidad de acción, característica de los héroes, es la fuente de todo lo que es terrible en la existencia socialmente organizada.

De este modo, la diferencia aparente entre la agencia y la pasividad, o entre la acción y la pasión, la base para la distinción entre una vida heroica, por un lado, y una vida ordinaria, humilde o inconsecuente, por el otro, resulta ser una falsa dicotomía. Napoleón, el hombre de acción por excelencia, será mostrado como el producto de fuerzas sobre las que no tiene ningún control; mientras que Kutuzov, el somnoliento, casi ciego, anciano y distraído no-General, terminará siendo el vencedor de Napoleón y el salvador de Rusia. Kutuzov es la encarnación de la pasividad activa, mientras que Napoleón no es más que el activista pasivo. La fuerza de voluntad de Kutuzov se manifiesta en su resistencia a todo esfuerzo a obligarlo a entrar en batalla contra Napoleón, mientras que la de Napoleón se muestra en su insistencia en dar batallas cuando y donde sea que pueda. Así, el primero obtiene su victoria a través de la pasividad, el otro es derrotado a través de la acción. En *La guerra y la paz*, la guerra es una actividad absurda; en última instancia, una farsa.

En el Libro X, por ejemplo, Tolstoi interrumpe su relato sobre la visita que hace Pierre Bezukhov al campo de batalla de Borodino para remarcar la falta de sentido que hay en que esa batalla haya sido peleada.

[53] Ibid. p. 596.

> El día 24 tuvo lugar la batalla de Schevardino; el 25, no hubo un solo disparo de un lado ni del otro, y el 26, se libró la batalla de Borodino.
> ¿Para qué y cómo se habían dado y aceptado las batallas de Schevardino y de Borodino?
> ¿Para qué se había librado la batalla de Borodino? No tenía sentido ni para los franceses ni para los rusos. El resultado inmediato había de ser necesariamente: para los rusos la proximidad de la pérdida de Moscú (lo que temían más que nada en el mundo), y para los franceses, el aniquilamiento de todo su ejército (cosa que temían más que nada en el mundo). Ese resultado era evidente incluso entonces. Sin embargo, Napoleón dio esa batalla y Kutuzov la aceptó.[54]

La explicación de Tolstoi –en contra de las falsas ideas de los historiadores oficiales– era que "Kutuzov y Napoleón procedieron en contra de su voluntad e insensatamente. Pero después de haber tenido lugar los hechos, los historiadores han presentado pruebas complicadas de la previsión del genio de los capitanes, que, entre todos los factores involuntarios de los acontecimientos europeos, eran los más serviles y los más inconcientes".[55] Tolstoi se burla de los estrategas y los tácticos quienes, con sus gráficos, mapas y diagramas, intentaban convertir a la moderna guerra de masas en un asunto de planeamiento preciso. La mera cifra de los ejércitos involucrados en la invasión de Rusia aseguraron que las campañas luchadas por ambos lados sean una cuestión más de deriva inercial que de elección y decisión. Tolstoi pinta a Napoleón tomando decisiones arbitrarias para las que no da ninguna razón, gastando su ejército cual niño consumiendo dulces y haciendo pucheros cuando su voluntad es frustrada. Kutuzov, por el otro lado, sólo conoce una cosa: mantener a su ejército, o sus remanentes, intactos, luchar sólo cuando se ve obligado a hacerlo y retirarse, retirarse, retirarse –aun al punto de perder Moscú en manos del enemigo. Es una batalla entre la falsa brillantez y el egoísmo, por un lado, y la falta de brillo, la paciencia y la resignación ante el destino, por el otro. En última instancia, Napoleón se encuentra a sí mismo ocupando una ciudad deshabitada, con un ejército sin equipo de invierno y con su línea de provisiones interrumpida.

---

[54] Ibid. p. 719.
[55] Ibid. p. 720.

> Pero Napoleón, el hombre más genial entre los genios, en cuyas manos estaba el poder de dirigir el ejército según afirman los historiadores... eligió entre todos los medios que se le presentaban el más absurdo y peligroso... salió de Moscú... Napoleón, a quien se nos presenta como director de ese movimiento (también los salvajes se imaginaban que la fuera esculpida en la proa del barco representaba la fuerza que lo guiaba), se asemejaba durante aquella época de su actividad a un niño que, sujetando las correas del interior de un coche, se figura que lo conduce.[56]

Es por este motivo que la historia de guerra en *La guerra y la paz*, si bien reproduce una gran cantidad de esfuerzos, contiendas, batallas y destrucción, en última instancia, no tiene nada heroico al respecto. Lo que, en principio, parece heroico y noble, incluso trágico para los historiadores de la época, es desenmascarado por Tolstoi como una aventura homicida, sin sentido y sin ganancias por parte de un charlatán de Occidente que casi no tenía idea de lo que estaba haciendo. El "heroísmo" de los rusos, en respuesta al ataque de Napoleón, es de tipo pasivo y estoico. Los rusos simplemente perduran. Esa es su genialidad como raza.

Así, después de una entrevista con el General Kutuzov, el Príncipe Andrey vuelve a su regimiento,

> tranquilizado respecto de la marcha general de la guerra y de las personas a quienes estaba confiada. Cuanto más veía la ausencia de personalidad en ese viejo en que tan sólo quedaba la costumbre de las pasiones y, en lugar de un inteligencia (que agrupa los hechos y saca conclusiones), la capacidad de contemplar serenamente la marcha de los acontecimientos, tanto más tranquilo se sentía respecto del destino de las cosas... 'Lo más importante es que se le crea porque es ruso'... pensaba el príncipe Andrey'.[57]

Por supuesto que quien habla es Andrey, no Tolstoi; y no podemos estar seguros de que Tolstoi no quiera que sus lectores tomen las ideas de Andrey con cautela –especialmente, dado que Andrey es uno de esos hombres "inteligentes" que siempre ven la realidad a través del lente de su razón más que por medio de sus sentimientos–. Sin embargo, el "ser ruso" juega una parte en la épica de Tolstoi, en tanto sirve como explicación de la victoria de Rusia sobre la tiranía de Occidente.

---

[56] Ibid., pp. 917, 923.
[57] Ibid., pp. 712-713.

Es más, podría argumentarse que, en las partes histórico-militares de la novela, Tolstoi enfrenta el "carácter francés" al "carácter ruso",* el primero siendo todo conciencia, brillo, *raison*, estilo y acción; el otro, todo sentimiento, solidez, paciencia, tierra y pasión. Es por esto que, a pesar de todo el movimiento, ruido y furia de la historia de guerra, nada sucede realmente. Aunque haya muchas ocurrencias en *La guerra y la paz*, es muy difícil identificar los eventos específicos y las cadenas de efectos que todo evento dado pueda haber tenido sobre los eventos subsiguientes. Las batallas comienzan más por casualidad que por deliberación y terminan sin resultados decisivos. Los monarcas, los generales y los otros oficiales dan órdenes pero éstas, permanentemente, se pierden, se desvían o son ignoradas por los subordinados. Moscú es ocupada por los franceses, pero nunca verdaderamente sometida. A medida que la ciudad es abandonada por el ejército ruso, Napoleón parece haber ganado la guerra, pero los rusos se niegan a reconocer su victoria, a tratarlo con respeto o enfrentarse a él abiertamente. Al final, Napoleón es obligado a abandonar Moscú porque los rusos simplemente actúan como si él nunca hubiera estado ahí. Kutuzov gana –si se puede decir que haya "ganado"– haciendo lo menos posible, retirándose y abandonando Moscú, y permitiéndole a Napoleón agotarse esperando, en vano, ser recibido como un conquistador. De esta forma, como un relato de la invasión de Napoleón a Rusia, *La guerra y la paz* es una historia sin eventos o sin la clase de acciones que puedan constituir una trama. Gracias a esta falta de eventos y de trama, puede decirse que la novela se aproxima, si no se anticipa, a la novela modernista –o a ese aspecto del modernismo ya inmanente en un realista como el Flaubert de *La Educación Sentimental*–.

II

Todos los personajes ficcionales rusos principales de *La guerra y la paz* pertenecen a la clase noble. Una excepción es Platón Karataiev, un viejo soldado analfabeto que cree, piadosamente, en la armonía del universo, que se hace amigo de Pierre en cautiverio, a quien le disparan como un perro cuando cae exhausto al lado de la carretera, y quien es considerado por Pierre como

* Las palabras usadas por White son "Russianness" y "Frenchness". [N. del E.]

"la personificación de todo lo ruso...del espíritu y la verdad". A diferencia del resto de los aristócratas del libro, Karataiev posee una sabiduría originada del suelo ruso y su genialidad, pero es una sabiduría más vivida que pensada. "Cada palabra y cada acto suyo eran la manifestación de una actividad desconocida para él, aunque representaba su propia vida. Pero ésta, tal y como la consideraba, no tenía sentido como existencia particular, sino como partícula de un todo, del que Karataiev tenía conciencia."[58]

Karataiev aparece como el paradigma de un ser humano que ha sido liberado de la sociedad. No aspira a nada, no quiere nada y toma lo que se le presenta, no siente ninguna disyunción entre él y su entorno, no tiene ningún "yo" [*self*]. Para Pierre, Karataiev era "un ser incomprensible, armonioso como símbolo del espíritu de la sencillez y la verdad".[59] Es el antihéroe por excelencia, lo que equivale a decir que es un santo. Todos los otros personajes de *La guerra y la paz* son, finalmente, comparados con él –y no dan la talla–. Y en el final mismo de la novela, en el epílogo que nos muestra a las familias Bezukhov y Rostov en 1820, Karataiev es invocado como una prueba del deseo de Pierre de retornar al mundo de la sociedad y tomar parte en un movimiento político. Natasha le pregunta a Pierre si Karataiev hubiera aprobado a él y a sus planes de entrar en la lucha política

> No; no lo aprobaría –dijo Pierre después de meditar un rato–. Lo que aprobaría con toda seguridad es nuestra vida familiar. Tenía tantos deseos de ver armonía, dicha y paz por todas partes... ¡Qué orgulloso me sentiría de mostrarle mi familia.[60]

Esa es la última escena en la novela. No es un final, pero no tenemos idea de qué deparará el futuro para Pierre y Natasha. Sólo sabemos que Pierre y Natasha han encontrado en su amor por el otro y en su vida familiar un modelo para lo que Pierre cree que, al menos, puede convertirse la sociedad. "Sólo quiero decir" continua Pierre, "que todas las ideas que tienen grandes consecuencias son siempre sencillas. Mi idea es que si los hombres viciosos están unidos entre sí y tienen la fuerza, los hombres honrados deben hacer lo mismo. ¡Es tan sencillo!"[61]

---

[58] Ibid., p. 895.
[59] Loc. Cit.
[60] Ibid., p. 1957.
[61] Ibid., p. 1058.

En cierto modo, Tolstoi quiere que creamos que la nobleza rusa de la época ha perdido su "ruseidad"* cuanto más se ha "socializado". A medida que se iban civilizando, se iban "afrancesando".** Tolstoi da un indicio de esto, haciendo que sus aristócratas rusos hablen en francés más fácilmente que en ruso; ellos vuelven al ruso sólo cuando están en el campo y tienen que comunicarse con los siervos y los sirvientes. Nos encontramos con Pierre al inicio del libro justo después de haber retornado de estudiar en Paris, de haberse convertido en admirador de Napoleón y de la Ilustración francesa, y de haber adoptado costumbres francesas que contrastaban intensamente con su rústica naturaleza rusa, tal como era reflejada en su apariencia bárbara, su miopía y su falta de gracia.

Fisiológicamente, Pierre es la mismísima antítesis de los bellos caballeros de la corte rusa: Andrey, Anatol, Dolokhov, Boris, entre otros. Como Kutuzov, Pierre es demasiado gordo como para sentarse cómodamente en un caballo, demasiado miope como para observar lo que sucede a su alrededor y demasiado inarticulado como para conquistar mujeres bellas y persuadir a hombres brillantes. Mi propia sospecha –pero no puedo encontrar evidencia textual para respaldarla– es que la madre de Pierre era una sierva y que las características físicas de Pierre sirven para señalar sus orígenes en el suelo de la Madre Rusia. En todo caso, la *Bildung* o la "educación sentimental" de Pierre respecto a los asuntos del mundo es el reverso de sus contrapartes occidentales. Su experiencia de "la guerra y la paz" lo lleva cada vez más lejos de la "sociedad", cada vez más profundamente hacia una búsqueda de un tipo de comunidad que había encontrado con otros hombres cuando había sido tomado como prisionero de los franceses, amenazado de muerte, despojado de toda posesión terrenal y abandonado sólo con la hermandad de Karataiev – y sus parábolas de los poderes curativos del amor. Después de que Karataiev fuera asesinado por un guardia francés, una noche Pierre cae exhausto y sueña, una vez más, algo que había soñado en Mozhaisk, después de la batalla de Borodino:

---

* En esta oración opté por ruseidad pues el contexto lo permite. [N. de E.]

** El término utilizado por White aquí es "*Gallicized*", dado que el equivalente castellanizado "galicado" podría haber resultado poco reconocible al lector, me incliné por "afrancesado" aunque efectivamente ambos existen en nuestra lengua. [N. de E.]

De nuevo los acontecimientos reales se confundieron con el sueño, y alguien –tal vez él mismo, tal vez algún otro– le habló de una serie de ideas, incluso de las que le había hablado en Mojaisk.
"La vida lo es todo. La vida es Dios. Todo cambia y se mueve, y ese movimiento es Dios. Mientras existe la vida, existe el goce de reconocer la existencia divina. Amar a la vida, amar a Dios. Lo más difícil y lo que proporciona más felicidad es amar esa vida con sus sufrimientos, con sus sufrimientos inmerecidos."
"¡Karataiev!", recordó Pierre.[62]

El cambio que sufre Pierre como resultado de sus experiencias de cautiverio y degradación es radical:

ya no existía para él el problema de tener un objetivo en la vida, que tanto lo atormentaba antaño y que había buscado con tal ahínco. Y no era por casualidad, ni momentáneamente, sino que se daba cuenta de que ese objetivo no existía ni podía existir. Y a eso se debía precisamente aquella sensación agradable de completa libertad, de esa libertad que constituía su dicha ... Ahora poseía fe, no creía en reglas convencionales ni en palabras, sino en un Dios vivo y siempre presente.[63]

Esta nueva fe en Dios, sin embargo, le da a Pierre una nueva relación con los otros hombres y mujeres.

Esta particularidad individual, que solía antaño excitar e indignar a Pierre, constituía ahora la base principal del interés que tenía por los hombres. La diferencia y a veces la completa contradicción entre las opiniones de la gente y la vida que llevaban divertía a Pierre y provocaba en él una sonrisa dulce e irónica.[64]

Pierre no acatará estas nuevas apreciaciones: "todo el sentido de la vida" se centrará en la deliciosa Natasha, quien ahora se había vuelto más humilde gracias a experimentar la muerte del príncipe Andrey.

[62] Ibid. pp. 968.
[63] Ibid., p. 1000.
[64] Ibid., p. 1003.

Trayectorias

El príncipe Andrey Bolkonsky, lo más cercano a un héroe romántico en el libro, pierde el amor de su vida, Natasha Rostov, y muere de heridas recibidas en una azarosa descarga de artillería. Él es melancólico, inteligente y valiente, un hijo devoto, un buen amigo, pero un marido indiferente, un padre aburrido para su hijo, un amante formal de Natasha. En un borrador temprano de su libro, Tolstoi quiso que él viviera, se casara y floreciera. Pero, posteriormente, decidió matar a Andrey en una escena que parece sugerir que la muerte de un espíritu noble, puesto a prueba por la adversidad y la pérdida, puede ser satisfactoria. Este discurso aparece inmediatamente después del relato de la aceptación de la muerte del príncipe Andrey:

> "...Sí, la muerte es el despertar". Este pensamiento iluminó de pronto su alma, y el velo que le había ocultado lo desconocido hasta aquel momento aparecía levantado ante su mirada espiritual. Se sintió liberado de la fuerza que antes lo ligara y de nuevo lo invadió la extraña sensación de bienestar que ya no lo abandonó más.[65]

El *pathos* de esta escena es embarazoso y, sin embargo, podría ser citado en apoyo a una moción de excluir a Tolstoi de cualquier lista de realistas al modo occidental.

Natasha, la espléndida y esbelta belleza de ojos oscuros, y lo más cercano a una heroína romántica en el libro, se enamora de un pretendiente tras otro, traiciona a Andrey por el veleidoso Anatol, de hecho, se muestra a sí misma "enamorada del amor" antes de finalmente arrepentirse tras cuidar de Andrey en su lecho de muerte. Pero ella se ve transformada por su relación con Pierre, sufriendo un improbable renacimiento como ama de casa fanática y madre obsesiva, al final del libro. Puede parecer que Natasha (interpretada por Audrey Hepburn en la versión fílmica del libro por parte de King Vidor) finalmente maduró durante los siete años que transcurrieron entre su penúltima aparición, a los veinte años en 1813, y su última aparición, en 1820. Pasó de ser una mariposa social a ser una madre de cuatro niños, una dominante pero devota esposa y una esclava doméstica. Pero, como veremos, las

[65] Ibid., p. 904.

causas de su transformación no son claras. Es verdad que ha sufrido mucho, pero no hay nada trágico acerca de su sufrimiento porque no ha nacido de ninguna causa noble.

Nikolai Rostov, un ingenuo soldado y cazador, un obediente hijo y honorable, aunque indiferente, amante, una persona poco dada a la introspección, pero industriosa y solemne, finalmente se casa con la hermana de Andrey, la princesa Marya y de ese modo –ella es una heredera rica–, salva la propiedad de su padre despilfarrador. Nikolai prefiere la caza, los caballos, la bebida, la militancia y la camaradería de las barracas a la política y la sociedad. Pero sigue una carrera en el ejército para convertirse en el reconstructor de la finca de la familia, arruinada por el ejército de Napoleón, en un puntilloso granjero y administrador de sus propiedades y, finalmente, en un benigno anfitrión de las familias que lo venían a visitar cada año –a veces "con dieciséis caballos, docenas de sirvientes y quedándose por meses". Al final del libro, se embarca en un programa de lectura para cultivar su mente.

Los Kuragins, dominados por el príncipe Vasili, una figura política influyente y un conspirador de la corte, son la única "mala" familia entre las cuatro relevantes. Pierre se casa con la voluptuosamente bella pero fría hija Helena (en la versión hollywoodense, Anita Ekberg), quien pronto lo rechaza por ser un amante estúpido e inadecuado, se lleva la mayor parte de su fortuna y lo deja ponderando su culpa por haberse casado con ella por lujuria, en primer lugar. Ella se convierte en el centro de la escena social de San Petesburgo y ejerce considerable poder social hasta que una de sus conspiraciones sale mal. Muere bajo circunstancias misteriosas –posiblemente, cometiendo suicidio– una vez que su lujuria por el poder y la riqueza la conducen a contraer matrimonio con dos hombres al mismo tiempo. El hermano de Helena, el libertino Anatol, seduce a Natasha, arruina su compromiso con Andrey, es echado de la ciudad por Pierre (su cuñado) y pierde una pierna en la batalla de Borodino.

Tal como he resumido la historia, sólo haría falta un cambio de nombres y escenas para permitir que la acción pase por un romance Arlequinesco o un film épico americano de los años 1950. Pero hay una diferencia crucial: Tolstoi se está ocupando de una casta de aristócratas con la que se ha identificado completamente, a la que ha admirado y cuyos ideales ha compartido. Para la época en que Tolstoi concibió *La guerra y la paz*, esta casta ya había perdido

su función social original, pero no sus privilegios. *La guerra y la paz*, sin embargo, describe a la nobleza rusa como sirviendo, todavía, una función militar vital; aunque su fortuna, basada en una enorme población sierva trabajando en ignorancia y en condiciones similares a la esclavitud, con equipos anticuados y técnicas de cultivo y manufactura preindustriales, se iba rápidamente disipando y sus privilegios tradicionales se iban haciendo difíciles de justificar. El auge de fuerzas sociales y tecnológicas, apenas discernibles en la Rusia de la época de las Guerras Napoleónicas, eran totalmente reconocibles en la época en que Tolstoi había servido en la Guerra de Crimea (1854-1856). La aristocracia rusa descripta por él no está, todavía, totalmente degenerada pero, y esto Tolstoi lo aclara abundantemente, está comenzando a deshilvanarse.

Pero las razones de esta decadencia no son señaladas. Por supuesto que Tolstoi era cualquier cosa menos un defensor de la modernización. Más adelante, se convirtió en una especie de radical social dedicado al pacifismo, al vegetarianismo y a varias versiones del pietismo cristiano. En *La guerra y la paz*, como en *Anna Karenina*, él idealiza los efectos redentores del trabajo de la tierra, y en su representación idílica de la vida familiar al final del libro, contrasta la tranquilidad de ese ambiente con la naturaleza bélica de la "sociedad". Su descripción de la propiedad de Rostov después de que Nikolai la haya reconstruido, pinta un cuadro idealizado de lo que una granja bien cuidada, en la que los siervos son tratados como seres humanos más que como ganado, puede prometer al camino hacia una nueva vida para Rusia. Esta idea era absurda, ciertamente, no porque la abolición de la servidumbre no fuera necesaria, sino porque el agrarismo campesino no podía servir como base para una sociedad moderna.

El sueño de Tolstoi de una comunidad basada en una economía campesina hecha más eficiente por el respeto a la tierra proporciona la dimensión utópica de *La guerra y la paz*, pero también es un índice de la distancia entre Tolstoi y los escritores realistas occidentales de mitad de siglo. El signo de su realismo es la supresión de toda fantasía utópica como alternativa a las sociedades divididas en clases para las que escribían.

III

He indicado de qué manera Tolstoi invoca a la historia como un sujeto y, al mismo tiempo, la reconceptualiza de forma tal que la priva de toda fuerza explicativa. Ahora, debería decir que hace prácticamente lo mismo con sus ficciones. Él invoca los personajes arquetípicos de los romances y de la novela histórica y, al mismo tiempo, los ubica en un contexto en el que ni la guerra ni la paz son soportables para ellos. Así, lo que comienza siendo un análisis social realista, en las ficciones de *La guerra y la paz*, termina siendo pastoril. Todos los personajes principales comienzan siendo representativos de su clase y *status* social, y terminan o bien destruidos por su irreflexiva aceptación del código social o bien convertidos a las alegrías de la vida familiar del campo.

De hecho, el final de la historia ficcional está mal hecho; fue simplemente añadido como parte de un "epílogo" que comienza con un largo discurso "acerca de las fuerzas que operan en la historia" y, abruptamente, procede a dar un informe de las condiciones de las familias de Rostov y de Bezukhov en el año 1820. Es como si Tolstoi se hubiera aburrido de su tema o, incluso, como si se hubiera irritado con sus personajes. Al final, desestima a sus propias creaciones como representantes insípidos de su creciente arcaísmo.

Por ejemplo, la Natasha que aparece en 1820, quince años después de haber sido introducida a la sociedad al comienzo del libro, sufrió una transformación, tanto de su cuerpo como de su espíritu, que está completamente inmotivada. Después de elogiar su belleza y vitalidad página tras página –metonimizada en sus esbeltas manos y pies, en sus grandes ojos oscuros y en su espíritu penetrante– él la describe, tal como aparece en 1820, de la siguiente manera:

> Natasha había contraído matrimonio a principios de la primavera temprana de 1813, y en 1820 tenía ya tres hijas y un hijo, que había deseado mucho, y al que criaba ella misma. Había engordado y se había ensanchado tanto, que hubiera costado trabajo reconocer en aquella madre robusta a la Natasha de antaño, tan delgada e inquieta. Se habían acusado los rasgos de su semblante, que expresaban dulzura y serenidad. No tenía ya, como en tiempos, ese fuego que ardía incesantemente y que constituían su encanto. Ahora se veían su rostro y su cuerpo,

> pero no su alma. Era una hermosa hembra, fuerte y fecunda. A veces, surgía en ella el fuego de antaño, como en esa ocasión, por ejemplo, en que había regresado su marido, cuando se curaba alguno de los niños... y, muy rara vez, cuando algo la incitaba a cantar, lo que había abandonado por completo desde su boda. Y en los raros momentos en que se inflamaba el fuego de otro tiempo en su hermoso cuerpo desarrollado, Natasha estaba más atractiva que antes... No se preocupaba de sus modales, de hablar con elegancia, de aparecer ante su marido en actitudes que realzaran su belleza, ni de sus trajes... El objeto que absorbía la atención de Natasha era la familia.[66]

¿Natasha era inauténtica, falsa y artificial quince años antes, cuando era la belleza de la sociedad moscovita? ¿Por qué ahora "tenía demandas que sólo podían ser satisfechas renunciando a la sociedad"? ¿Qué había encontrado en Pierre que la había convertido en su acólito y en la esclava de la familia? Las motivaciones para su metamorfosis permanecen poco claras. Sólo se nos dice que:

> Desde los primeros días de su vida en matrimonio, Natasha había anunciado sus demandas. Pierre estaba enormemente sorprendido por la visión de su esposa, para él una visión noble, según la cual cada momento de su vida pertenecía a ella y a la familia. Las demandas de su esposa lo asombraron, pero también lo halagaron y se sometió a ellas.

¿Adquirió este nuevo espíritu junto con el peso que ganó tras el matrimonio? Tolstoi se complace en explicar el cambio de Natasha apelando al principio general según el cual "el hombre tiene la facultad de absorberse completamente en un asunto, por más trivial que sea, y no hay asunto tan trivial que no pueda crecer en proporciones infinitas si toda la atención de uno esta puesta sobre ello". Natasha hizo de su familia su principal objeto de atención "Y cuanto más penetraba... en el objeto que le interesaba, tanto más crecía éste y tanto más débiles le parecían sus fuerzas. Así, pues, las concentraba todas sobre lo mismo, pero ni aun así lograba hacer todo lo que creía necesario."[67]

---

[66] Ibid., pp. 1039-1040.
[67] Ibid., p. 1040.

Es como si Tolstoi se hubiera deleitado perversamente al destruir todos los aspectos de la personalidad de Natasha que la habían convertido no sólo en la belleza de la sociedad sino también en el objeto de amor ideal para tantos hombres y mujeres. En el pasaje que acabo de citar, Tostoi también ataca las corrientes "discusiones y los argumentos acerca de los derechos de la mujer, las relaciones entre los esposos, su libertades y su derechos"[68] que Natasha halla incomprensibles. Tales discusiones, observa Tolstoi, son importantes "sólo para los que no ven en el matrimonio más que el placer que se dan mutuamente el marido y la mujer, es decir, el principio del matrimonio, y no toda su importancia, que consiste en la familia".[69] Natasha no necesita más que su marido y su familia.

> Ella tenía un marido y él le dio una familia. Y ella no sólo no creía necesario otro o un mejor marido, sino que todos los poderes de su alma estaban resueltos a servir a ese marido y esa familia, ella no podía imaginar, ni tenía ningún interés en imaginar, cómo sería si las cosas fueran diferentes.[70]

Los personajes de Tolstoi están desgarrados por deseos, sentimientos, actitudes, convicciones y aspiraciones contradictorias y paradójicas. Esto es cierto de las dos figuras "históricas" más importantes, Napoleón y Kutuzov: el primero aparece como un brillante pero codicioso niño, el segundo como un cansado pero obstinado viejo hombre. Pero es especialmente cierto de los principales personajes ficcionales de *La guerra y la paz:* Pierre Bezukhov, Nikolai y Natasha Rostov y Andrey Bolkonsky. El carácter de estas figuras es construido por la suma de una serie de detalles acerca de cómo se sienten, qué quieren, sus sufrimientos, sus momentos de alegría o exaltación y, por sobre todo, lo que hacen. Ya que todos estos personajes, al ser aristócratas, poseen los medios materiales para dar rienda suelta a sus deseos. Pero nunca están satisfechos y siempre están en movimiento; y a medida que se mueven, cambian. Es difícil de creer, sin embargo, que al cambiar estos personajes se desarrollen. Tolstoi parece no imaginar la posibilidad de una especie de realización heroica de un potencial dado al nacer, a la manera en que lo hacían

[68] Ibid., p. 1040-1041.
[69] Ibid., p. 1041.
[70] Ibid., p. 1041.

los héroes de la *Bildungsroman* occidental. A lo máximo que estos personajes pueden aspirar es a la clase de estabilidad y paz que disfrutan Pierre y Natasha, y Nikolai y su esposa Marya, al final del libro.

IV

No es que *La guerra y la paz* realmente termine. Simplemente se topa con un cierre. Muchas novelas históricas, por supuesto, terminan con un súbito anuncio de que la serie de eventos que se estaban contando han terminado y es hora de dejar el relato. Esto sucede en *Waverley* pero también en historias, a través de la designación arbitraria de un evento en una larga serie como el punto en el que la narrativa alcanza su culminación. De hecho, Tolstoi nota que no hay comienzos ni finales *en la Historia*, sino sólo un flujo de eventos que los historiadores dividen en diferentes maneras y de donde *hacen* historias, bastante arbitrariamente.

Pasa con la historia, dice Tolstoi, lo mismo que pasa con la astronomía y los problemas que surgieron tras el descubrimiento de que la Tierra se movía alrededor del sol. "Es verdad que no sentimos el movimiento de la Tierra; pero al admitir su inmovilidad, llegamos a un absurdo, en cambio si reconocemos su movimiento, que no sentimos, encontramos las leyes". Lo mismo pasa con "la historia": "es verdad que no sentimos nuestra dependencia; pero al admitir nuestra libertad, llegamos a un absurdo; en cambio reconociendo nuestra dependencia del mundo exterior, del tiempo y de las causas, encontramos las leyes."[71] Esto parece sugerir que vivimos en el cruce entre lo que sentimos (o experimentamos) y lo que conocemos. Y el punto parece ser que el conocimiento de las leyes de la naturaleza no nos ayuda en nuestro esfuerzo por vivir vidas con sentido cuando los sentimientos prevalecen sobre la razón y la voluntad. Somos más dependientes cuando nos sentimos más libres, y más libres cuando elegimos nuestra dependencia –respecto a la naturaleza, la tierra, nuestros cónyuges, nuestra familia y el universo, todo menos la sociedad y el estado. Así, encontraremos la "paz" referida en el título de nuestro texto. Pero la paz no es lo mismo que la felicidad o la satisfacción del

[71] Ibid., p. 1091.

deseo. De hecho, es la supresión del deseo, la capacidad de abandonar todos los proyectos sociales, la clase de calma disfrutada por un matrimonio cuando, después de la cena, una vez que los niños se han ido a dormir, sienten placer en la contemplación de su mutua adecuación.

Si la historia de guerra en *La guerra y la paz* está llena de actividad, movimiento, charla, intriga y bastante violencia, pero sin muchos incidentes, lo mismo puede decirse acerca de la historia ficcional de la alta sociedad rusa durante el período de guerra. Aunque se nos invita a observar la escena social siguiendo los destinos de cuatro familias rusas prominentes durante el periodo 1805-1812, no podríamos decir que ocurren muchas cosas de naturaleza específicamente *social*. Por ejemplo, el conflicto de clases no está representado como algo endémico de la estructura social, sino como algo derivado de diferencias "naturales" primordiales entre la casta de los siervos, por un lado, y la gran nobleza propietaria de la tierra, por el otro. Aunque haya sido él mismo un propietario de tierras, Tolstoi profesa conocer muy poco sobre los siervos, los mecánicos, los empleados y los funcionarios de Rusia y, prácticamente, no tiene esperanza de que mejoren sus condiciones.

Incluso los conflictos al interior de la nobleza –entre los más ricos y los más pobres, entre las antiguas familias y los *nouveaux riches*, entre los amos y sus administradores– son presentados como asuntos de naturaleza personal o familiar, desconectados del tipo de transformaciones fundamentales del orden social que un día derrocarían la autocracia zarista y llevarían a la Revolución Bolchevique. Tolstoi mismo era socialmente un ilustrado (liberó a sus siervos, estableció escuelas para su educación y fue un agitador a favor de reformas políticas en Rusia), pero el punto de vista que informa *La guerra y la paz* todavía era tímidamente aristócrata y, por lo menos, ligeramente eslavófila.

Existe siempre una tendencia a "amplificar" los agentes históricos importantes con el fin de darles un aura o bien de héroes o bien de villanos en el relato que el historiador ha creado a partir de sus datos. Napoleón ha sido tratado como un personaje dramático tan frecuentemente que es difícil pensar en él de otra forma más que como un mito. Tolstoi estaba al tanto de este problema y se sentía obligado a intentar desmitificar a Napoleón tratándolo como un hombre ordinario a merced de fuerzas que ignoraba y que no podía controlar. Él convierte a todos sus personajes históricos en figuras. Y hace lo opuesto –o intenta hacerlo– con sus figuras ficcionales, i.e., los convierte en personajes. Pierre, Andrey, Nikolai, Natasha, la princesa Marya, Helena Ku-

ragin, todos son representados como ordinarios...aristócratas. No hay nada "heroico" acerca de ellos. No tienen "carácter", en el sentido decimonónico de la palabra. Lo que tienen son psiques –y psiques peculiarmente complejas, además.

Los propósitos de la Historia

La novela histórica de comienzos del siglo diecinueve fue el producto de dos desarrollos poco imaginables un siglo antes: la transformación de la historia en una ciencia y el desarrollo del romance como un género literario serio. Desde el Renacimiento y hasta la Ilustración inclusive, la escritura histórica era considerada una rama de la retórica y el conocimiento histórico, primariamente como una ayuda para la pedagogía, una forma de enseñar la moralidad por medio de ejemplos. A finales del siglo dieciocho, sin embargo, la historia fue removida de la categoría de las letras refinadas [*genteel letters*] y fue vinculada a la filología, la paleografía y la diplomacia. Entonces, a comienzos del siglo diecinueve, la historia fue establecida como ciencia, se le dio un lugar en las universidades y se le asignó la tarea de proporcionar una genealogía de los nuevos estados-nación que se estaban formando debido a las Guerras Napoleónicas. Esta nueva ciencia de la historia estaba oficialmente comprometida con el estudio objetivo de los eventos individuales reales y a su descripción en una narrativa verdadera (en lugar de una ficcional). Debía estar separada de la filosofía y la teología, y limitarse a la descripción de la manera en que habían sido realmente las cosas, en lugar de la manera en que debían haber sido o la manera en que uno desearía que hubieran sido. Esta última tarea fue consignada a la "literatura" y, en especial, al romance, un género originalmente escrito en su mayoría por y, específicamente, para mujeres, en el que la imaginación tenía licencia para alejarse del mundo laboral de las experiencias ordinarias y buscar refugio en un pasado idealizado de aventuras, amor y magia. Aristóteles ya había distinguido la historia de la "poesía", el conocimiento de un evento singular del conocimiento del universal. En el siglo diecinueve, la historia fue contrastada con la literatura, como un conocimiento del mundo real contra ficciones de mundos posibles. Los hechos históricos fueron, desde entonces, definidos como lo opuesto a la ficción literaria. Cualquier mezcla de estos

dos modos era vista como algo tan impensable como la mezcla entre los sexos. Así, cuando Walter Scott anónimamente publicó *Waverley or 'Tis Sixty Years Hence*, en 1814, se disculpó por haber unido lo que Dios, el hombre y la cultura habían insistido en mantener separado. A pesar de la popularidad inmediata y universal del nuevo género, Scott se disculpó porque él mismo creía en la historiografía emergente durante su época. Sentía que el conocimiento del pasado debía ser hallado en la investigación detallada de las fuentes originales, y basó la parte histórica de su libro en la obra de académicos de la historia escocesa, la literatura y el folklore. Pidió perdón por haber usado las aventuras ficcionales de Edward Waverly durante la rebelión escocesa de 1745 como un dispositivo pedagógico que facilitara la asimilación de la cuestión histórica al sexo bello. Scott esperaba que sus lectores no confundieran los hechos con la ficción, la historia con el romance, y fue cuidadoso al trazar la línea entre ambos. Pero aun si su éxito mundial estableció la legitimidad del nuevo género, los historiadores profesionales consideraron que su trabajo era peligroso. La dignidad de la historia dependía de que se mantuviera incontaminada de cualquier tipo de "ficción" –ya fuera literaria, científica o filosófica–.

Tolstoi no expresa la deferencia de Scott hacia los historiadores profesionales. Al contrario, no sólo da a entender que comprende la historia de Rusia mejor que ellos, sino que también afirma entender la naturaleza de la realidad histórica mejor que los historiadores y los filósofos de la historia de su época. Quería traer el pasado a la vida, transmitir cómo se sentía luchar en una batalla, ser herido, marchar más allá del agotamiento, sufrir el encarcelamiento o arriesgar la vida gracias a la incompetencia del propio líder. Y creía que el arte podía hacer esto mejor que la historia. No hay ningún romance en la presentación que Tolstoi hace de las escenas, los sonidos, los olores y los sabores de la guerra. Transmite el sentimiento de camaradería entre los hombres en batalla y reconoce la emoción de las situaciones extremas, como las batallas masivas, los ataques de la caballería y el combate mano a mano. Pero también muestra cómo la alegría que los hombres sentían al entrar en batalla puede ser pronto borrada por una fulminante cortina de fuego de la artillería o por un fuego masivo de la infantería. Tolstoi nos da el "sentimiento" de la guerra más que la logística de las campañas y las batallas; nos da el territorio del campo de batalla más que el mapa en que el que se volvería transparente, racional y más ordenado de lo que en realidad fue.

Tolstoi hace lo mismo con su descripción de la sociedad. De nuevo, nos hace sentir el territorio, no el mapa. En estas partes del libro, quiere transmitir lo que se sentía ser un aristócrata, pertenecer a la "sociedad", ser un ruso, lidiar con los siervos, sentarse todo el día en un escondite de caza, cabalgar junto a un sabueso, pelear en un duelo, enamorarse, casarse bien o mal, criar hijos, perder un cónyuge por la muerte y sufrir la traición de un ser querido. Él describe la vida de la aristocracia rusa desde adentro y empáticamente, aunque no sin sentido crítico. Muestra el viejo régimen en su último gran momento, cuando el zar consigue inspirar al pueblo ruso a defender el suelo sagrado de la madre tierra y la nobleza se pone a la altura de la situación al dirigir al ejército contra el invasor. Pero desde la posición de ventaja de su propia época, unos "sesenta años a partir" de 1805, Tolstoi pudo ver que los días de la aristocracia Rusia estaban contados. En su relato de los Rostov, muestra una típica familia noble ya acuciada por las dificultades económicas, su función social puesta en cuestión y su base social – que dependía en los labores de los siervos – erosionada. Sucede lo mismo con todas las otras familias. Presididas por viejos tiranos de una clase u otra, su prospecto principal para el futuro consistía en las hijas que esperaban casar con un rico terrateniente. Hay tan poco romance en la descripción que Tolstoi hace de la vida social de la Rusia de la época como lo hay en su descripción de la guerra.

En *La guerra y la paz*, es al emperador Napoleón a quien la historia visita con una especie de locura, primero, al dotarlo de un éxito militar que no merece realmente; en segundo lugar, al elevarlo a las alturas del poder político como emperador y, en tercer lugar, al conducirlo a concebir una campaña militar que es imposible ejecutar. La historia hizo todo esto, pero no por un propósito moral o metafísico. Porque la "historia" es simplemente el nombre que los hombres le dan a las cosas tal como son, las cosas que pasaron en el pasado, que pasan en el presente y que pasarán en el futuro. Como estos acontecimientos no muestran ni un plan ni un propósito, cualquier conocimiento que se derive de sus estudios es de tipo puramente local, contingente, concreto y limitado.

Así, para Tolstoi, la discreción es la mejor y más valiosa parte del conocimiento. Los personajes admirables de *La guerra y la paz* – el general Kutuzov, Pierre Bezukhov, Nikolai Rostov, su hermana Natasha, la princesa Marya, el paisano místico Platón Karataiev – terminan ricos en virtud de aquello a lo que, a sabiendas, renunciaron. Finalmente – al final de la novela – después de

que Napoleón haya sido enviado de vuelta a París, destronado y exiliado, después de que Kutuzov, su conquistador, haya muerto, después de que el zar Alejandro haya caído bajo la influencia de los charlatanes y los místicos, después de que Moscú haya sido reconstruida, después de que Nikolai y Marya se hayan casado, y que Pierre y Natasha hayan sido bendecidos con cuatro hijos, ha habido entre ellos muy poca ganancia en términos de sabiduría humana y, aún menos, en términos de un *savoir-faire* social. Pierre –el protagonista principal de la novela– parece estar tan perplejo por la realidad social como siempre lo estuvo; Natasha ha crecido pero no madurado; Nikolai ha resuelto sus problemas financieros casándose con una mujer que le place pero a la que no ama; el zar ha caído en la clase de incomprensión reaccionaria de la sociedad rusa que fomentará una revuelta tras otra a lo largo del siglo siguiente; etc. La historia no es algo que uno entienda, es algo que uno soporta, si tiene suerte.

SEGUNDA PARTE

EL "ACONTECIMIENTO MODERNISTA" Y LA ANTINARRATIVA DE *LO REAL*

5. El evento histórico*

> Para que comience el proceso de verdad, debe suceder algo. Lo que ya está –la situación del conocimiento como tal– no genera más que repetición. Para que una verdad afirme su novedad, debe haber un *suplemento*. Este suplemento está comprometido con el azar. Es impredecible, incalculable. Es más allá de lo que es. Yo lo llamo un evento. De esta manera, aparece una verdad, en su novedad, porque un suplemento interrumpe la repetición.
>
> *Badiou*

> Nunca pensé que vería el día en que un Africano-Americano y una mujer competirían por la presidencia de los Estados Unidos (...). (É)ste no es un fragmento de historia que le está sucediendo a otra persona; esto nos está sucediendo a nosotros.
>
> *Hillary Clinton*

> Estamos a punto de hacer algo importante; podemos hacer historia. (...) Podemos hacer historia siendo, por primera vez en mucho tiempo, un movimiento popular de gente de todos los colores.
>
> *Barack Obama*

El debate reciente acerca de la periferia de los estudios históricos dominantes ha revelado hasta qué punto "pertenecer a la historia" (a diferencia de estar "fuera de ella") o "tener una historia" (a diferencia de carecer de ella) se han convertido en valores ligados a determinadas búsquedas modernas de identidades grupales. Desde el punto de vista de aquellos grupos que reclaman haber sido excluidos de la historia, ésta es vista como una posesión de los grupos dominantes, que se adjudican la autoridad de decidir quién o qué

* Traducción de Moira Pérez.

será admitido en la historia, y por lo tanto quién o qué será considerado realmente humano. Incluso entre aquellos grupos que se enorgullecen de pertenecer a la historia (entendido aquí como ser civilizado) o de tener una (aquí, como contar con una genealogía real, a diferencia de una mítica), se ha sostenido desde antaño que la historia es escrita por los vencedores y en su provecho, y que, por lo tanto, la escritura histórica es un arma ideológica con la que se duplica la opresión de los grupos ya vencidos, despojándolos de sus pasados históricos, y consecuentemente también de sus identidades.

Aun si durante mucho tiempo se ha sostenido que "la historia" es un sitio en y una condición de ser de todo aquello que es "verdaderamente" humano, y que "la historia" es un proceso o relación universal (al igual que la entropía o la gravedad), "la historia" misma demuestra que "la historia" fue inventada y cultivada en Occidente como una ciencia aprendida, que está basada en preconceptos específicamente occidentales, aristocráticos, racistas, genéricos/de género, y clasistas, y que no es más "universalista" en cuanto a su aplicabilidad a otras culturas, que el cristianismo o el capitalismo. Por lo tanto, ver a la "historia" como un "regalo" con genuino valor y utilidad para quienes desean ingresar en o pertenecer a ella, puede ser engañoso. Es en el contexto de esta problemática que quisiera encarar aquí la cuestión de la naturaleza, el significado, y la función discursiva del evento histórico.

Quisiera resaltar que con el término "historia", me refiero ciertamente al "pasado", pero también a algo diferente y más amplio. Cada individuo y cada grupo tienen un pasado, por el hecho mismo de contar con algún tipo de herencia genética y cultural. Pero un pasado conformado por herencias genéticas y culturales no es lo mismo que un pasado histórico. En nuestra época (esto es, en la modernidad tardía), un pasado específicamente histórico es creado por investigadores profesionales o de algún modo autorizados socialmente, a partir de lo que no es más que un pasado virtual hasta que es establecido como realmente sucedido, sobre la base de evidencias de un determinado tipo y autoridad. El pasado histórico es una construcción realizada seleccionando en el marco del amplio espectro de todos los eventos del pasado humano, un conjunto específico de aquellos eventos para los que pueden establecerse lugares y tiempos específicos de acaecimiento, y que pueden ser encuadrados en relatos diacrónicamente organizados de la auto-constitución de un grupo a través del tiempo.

Tal como ha notado Michael Oakshott, este pasado histórico es bastante diferente del "pasado práctico" que la mayoría de las personas lleva consigo,

bajo la forma de memoria, imaginación, trozos de información, fórmulas y prácticas que repetimos rutinariamente, e ideas vagas acerca de "la historia" de las que nos servimos en el transcurso del día, para poder llevar adelante tareas tan disímiles como ser candidato a presidente por los Estados Unidos, justificar una política de guerra o de aventura económica, planear una fiesta, o defender un caso ante la ley.[72] El pasado histórico existe solamente en los libros y artículos escritos por investigadores profesionales de los pasados, y dirigidos mayormente a ellos mismos, más que al público en general. De acuerdo con la *doxa* de los profesionales, este pasado histórico es construido como un fin en sí mismo, tiene una limitada o nula utilidad práctica, y contribuye sólo en una mínima medida a la comprensión de lo que la gente común entiende como "el presente". Es paradójico que, a medida que los estudios históricos profesionales se tornaron cada vez más científicos, resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica, incluyendo aquella tradicional de educar al laicado en las realidades de la vida política. Los estudios históricos modernos son genuinamente dianoéticos en su finalidad y su método, de naturaleza contemplativa más que activa. Para los estudios históricos modernos, un evento histórico es cualquier ocurrencia que se preste a una investigación por medio de las técnicas y procedimientos vigentes en la actualidad en el gremio de los historiadores profesionales. Este tipo de eventos puede aparecer en la vida práctica de una determinada sociedad o de algún otro grupo, pero en tanto es plausible de ser estudiado como evento "histórico", es desplazado de la categoría de eventos pasados utilizables para fines prácticos, hacia aquel "pasado histórico" que lo convierte en un objeto de contemplación, más que una herramienta o instrumento para ser usado en el presente con fines prácticos.

Desde los tiempos de Heródoto existen convenciones, reglas y procedimientos para decidir qué tipo de eventos pueden ser legítimamente considerados "históricos", con qué fundamentos y tipos de evidencia pueden ser establecidos como hechos, y cómo se puede relacionar cualquier consideración histórica de un conjunto cualquiera de hechos históricos, a otras consideraciones y hechos de tipo propiamente histórico. En la modernidad, los eventos históricos son considerados como pertenecientes a la clase de eventos "naturales", y antitéticos a aquellos "sobrenaturales". De la misma ma-

[72] Michael Oakshott, *On History and Other Essays*. Indianápolis, Liberty Fund, 1999, p. 18.

nera, las consideraciones históricas son incluidas en la clase de procesos narrables,[73] mientras que se las considera antitéticos al tipo de narrativas denominadas "mitos", y a cualquier tipo de "ficción".

De acuerdo con la ideología occidental de la historia,[74] "la historia" nació en un lugar y tiempo determinados, se desarrolló entre los pueblos que habitaban en dicho tiempo y lugar, se expandió temporal y espacialmente junto con la expansión de la civilización Occidental, y de hecho es relatada como la historia del modo en que sucedió dicha expansión al resto del mundo. Los profesionales de la historia "modernos" (siendo esta última, a su vez, una noción Occidental y un modo de existencia social) afirman, por supuesto, haber limpiado a la noción de "lo histórico" de su especificidad cultural en tanto ideología específicamente occidental, y haberla constituido como una ciencia "blanda", pero igualmente universal. Sin embargo, mientras que la ciencia física moderna podría ser adoptada por una determinada cultura sin por ello tener que abandonar necesariamente sus valores e instituciones tradicionales y dominantes, es dudoso que las culturas no Occidentales puedan tomar la "historia" sin sacrificar gran parte de su bagaje cultural tradicional –en la misma medida en que dichas culturas difícilmente podrían tomar el cristianismo o el capitalismo sin perder sus identidades específicas, basadas en su supuesta relación con un pasado que tal vez no tenga nada de "histórico".

De esta manera, parecería ser que la "historia" es o ha sido durante la mayor parte de los últimos dos milenios, una *construcción* y un valor en Occidente, mientras que otras culturas han optado por relacionarse con sus pasados de maneras a veces similares, pero en última instancia diferentes, del modo "histórico".[75] Es por este y otros motivos, que recientemente se han

---

[73] Los procesos dramáticos, que entiendo como procesos que presentan un conflicto entre seres humanos y otras fuerzas, poderes, etcétera (reales o imaginarios), cuyo fin o resolución termina siendo revelador de la acción que lleva a él, aunque no sea previsible a partir de cualquier momento dado del proceso como un todo. Los tipos de trama en los principales géneros del drama occidental sirven como modelos de sus contrapartes en la historia real, no de modo ficcionalizante, sino porque las variedades de conflicto que esquematizan son posibles de manera latente en aquellos tipos de sociedad que, como la occidental, pueden tener "una historia".

[74] Por "ideología de la historia" entiendo el punto de vista según el cual la historia no es solamente una ciencia de la relación entre pasado y presente, sino que es única en su adecuación para develar los modos en que la humanidad se crea a sí misma a lo largo del tiempo.

[75] Puede decirse lo mismo de las otras dos maneras de representar los procesos históricos en Occi-

desarrollado *teorías* acerca de la historia, dentro y fuera de Occidente, con el objetivo de identificar aquellas ambigüedades del tipo generalmente atribuido a las ideologías, los mitos y las religiones, más que aquellas encontradas en las disciplinas científicas. En otras palabras, ha habido recientemente un esfuerzo por "deconstruir" la historia, en línea con la deconstrucción de los conceptos de "ser humano", "raza", "género", "literatura", "sociedad", y otros pilares del humanismo occidental. Aquellos grupos excluidos y subalternos se han opuesto, evidentemente, a esta teorización de la historia, por considerarla otra táctica más diseñada para excluir su reclamo de "pertenecer a la historia" del mismo modo que sus opresores, o de "tener una historia" propia que funde su identidad, al igual que aquéllos.

Sin embargo, la teoría de la historia (a diferencia de las teorías historiológicas o las consideraciones teóricas acerca de la naturaleza y usos del conocimiento histórico) se desarrolló en la cultura occidental en un momento particular de la evolución de los estudios históricos –el momento en el que se profesionalizaron, se academizaron, y comenzaron a reclamar para sí el status de una ciencia (moderna).[76] No puede existir una ciencia en el sentido moderno sin una teoría, y de hecho es síntoma de la modernidad de una determinada rama de actividad científica, el que sea divisible en una dimensión "teórica" y una "práctica" (o "aplicada"). Antes de este momento en su

---

dente: los anales y la crónica. Estos géneros pueden presentar motivos genuinamente historiológicos, pero no completan ni realizan el contrato implícito en la composición de una historia. Véase White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" en White, 1987, pp. 1–25 ["El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en White, 1992[b]] En relación con las diversas maneras de representar el "pasado histórico", ver J. Goody, en *The Theft of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. [El Robo de la Historia], cuyo título refiere, según Goody, "a la cooptación de la historia por parte de Occidente" (1); I. Hacking, *Historical Ontology*. Cambridge, Harvard University Press, 2002; y M. Sahlins, *Islands of History*. Chicago, University of Chicago, 1985.

[76] Estoy intentando introducir algo del lenguaje heideggeriano en las discusiones acerca de la historia, el conocimiento histórico, la conciencia histórica, y demás. Por lo tanto, utilizo el término *historia* en los muchos sentidos que tiene en *Ser y Tiempo* de Heidegger (Parágrafos 72-77) y luego utilizo el término *historial* [en inglés *"historial"*, N. de T.] para significar "de tipo histórico" [en inglés *"history-like"*, N. de T.], *historiología* para la real, para-, pseudo o pretendida "ciencia de la historia", *historiosofía* para "el tipo de sabiduría que supuestamente derivamos del estudio de la historia", *historiografía* para "la escritura acerca de la historia", etcétera, posiblemente incluso *historiogonía*, *historionomía*, etcétera. Es un gesto inútil, y no tengo esperanza alguna de que sea tomado por el discurso angloparlante, primero, porque es demasiado particular como jerga, y segundo, porque podría contribuir a la clarificación del término *historia* y sus diversos derivados, cuya vaguedad es fundamental para mantener el mito de que el término *historia* designa algo real.

desarrollo, la composición historiográfica era tratada como una actividad completamente "natural" o común, que podía ser ejercida por cualquier persona ilustrada y con la educación necesaria para leer documentos antiguos o interrogar exitosamente a los testigos de los eventos del pasado. Antes de este momento, podían encontrarse diferencias respecto del "significado" derivable del estudio de los asuntos públicos del pasado (máxime en lo que respecta a las afirmaciones sectarias de tipo religioso o político en relación con los eventos pasados), pero estas cuestiones no eran tanto "teóricas" como "prácticas" –sobre todo en cuanto requerían el esfuerzo de establecer "los hechos" en cuestión como un preludio necesario para la evaluación de su posible significado.

Para quienes, a través de la fe, tomaban como un hecho a la Encarnación, la Resurrección, o el descenso del Espíritu Santo, el problema de la relación entre hecho y significado ya había sido resuelto de manera relativamente sencilla. Por el contrario, para el historiador científico, la única facticidad plausible de ser atribuida a aquellos hechos pretendidamente "milagrosos", sería su status como creencias defendidas por personas específicas en tiempos y lugares específicos. Debería considerarse a la facticidad de estos eventos como basada en un tipo de evidencia no admisible en el discurso histórico (o, más precisamente, historiológico).

Obviamente, en casos como este último los historiadores científicos estarían tan interesados en la naturaleza de los eventos analizados, como en la de aquella evidencia ofrecida como aval de su facticidad. En historia, cualquier evento reportado, del tipo que sea, debe ser tratado como un hecho potencial, ya que descartarlo como imposible antes de investigar la evidencia de su acaecimiento, violaría los principios empiristas que gobiernan el trabajo histórico desde los orígenes mismos del género. Pero la distinción misma entre eventos naturales y eventos milagrosos, indica la importancia de distinguir entre evento y hecho en el discurso historiológico. Dado que un evento milagroso es la manifestación de un poder por fuera de la naturaleza, y a fortiori por fuera de la historia, se trata del único tipo de evento que nunca podrá ser tratado como un hecho histórico.

La versión canónica de la distinción entre evento y hecho es que "un hecho es un evento bajo una descripción" –donde "descripción" puede entenderse como un elenco evidente de los atributos del evento– o una "predicación" – a través de la cual se asigna el evento a su tipo correspondiente y, en

general, se le atribuye un nombre apropiado.[77] Un evento no puede ingresar en la historia, hasta que sea establecido como un hecho. De lo cual puede concluirse: los eventos suceden, los hechos son establecidos. Un hecho puede ser construido como un suceso a través del habla o la escritura, y en este sentido ser concebido como evento. Pero los hechos son eventos de un tipo especial: se trata de eventos del discurso que son acerca de otros eventos del discurso, y otros tipos de eventos más allá o por fuera de él. De acuerdo con este análisis, un hecho histórico diferiría de otros tipos de hechos, de acuerdo con las reglas vigentes en los discursos históricos para determinar cuándo un determinado evento puede ser descripto como del tipo propiamente caracterizado como "histórico".

Ahora bien, generalmente, quienes saben algo del tema no tienen demasiadas dificultades en definir "evento histórico", y distinguir a éstos de otros tipos de eventos, pseudo eventos, y no-eventos, naturales, sobrenaturales, imaginarios, ilusorios, etcétera. Y los historiadores generalmente tienen buenas reglas (o, al menos, reglas probadas y confiables) para determinar de qué manera deben establecerse los eventos como hechos, o como realmente acaecidos, y no sólo aparentemente sucedidos, o falsamente reportados como sucedidos. Ninguno de estos procedimientos es científico, en el sentido de requerir reproducciones experimentales del evento bajo condiciones de laboratorio, o su subsunción bajo las leyes causales o relaciones que gobiernan la clase de eventos a la que pertenecería. Pero son suficientemente buenos para el tipo de usos sociales básicos ideados como contribución del conocimiento histórico desde su invención en Grecia durante el siglo V a. C.

Entonces, aceptemos que hay eventos y hay hechos. Aceptemos, también, que existen series de eventos y estructuras de eventos que pueden ser factualizados, esto es, fechados, ubicados geográficamente, descriptos, clasi-

[77] La literatura acerca del "evento" y el "evento histórico" es amplia. Toda reflexión acerca de la historia debería tener al evento como un objeto de discusión, y toda reflexión acerca de la historia que carezca de dicha discusión adolece de algo fundamental para la comprensión de qué es a fin de cuentas la "historia". Puede encontrarse una síntesis útil de los problemas que esto conlleva, en el tratamiento magistral de "evento" que ofrece Krzysztof Pomian en la *Enciclopedia Einaudi*, el primer capítulo de su – brillante, pero por algún motivo generalmente ignorado – libro Krzysztof Pomian, "*Enciclopedia Einaudi*." *L'Ordre du temps*. Paris, Editions Gallimard, 1984. [*El Orden del Tiempo*, N. de T.]. La noción de "hecho" como un "evento bajo una descripción" proviene de A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965. Véase también Badiou; Ricoeur; y Veyne.

ficados, y nombrados suficientemente bien como para permitir una distinción entre hechos "atómicos" o individuales, y algo así como hechos "compuestos" o macro –hechos "amplios" como "La Revolución Rusa de 1917" o "grandes" como "El Renacimiento". Esto también nos permitiría imaginar una amplia gama de "hechos históricos" que constituirían esa "historia" que es el objeto de estudio de "los historiadores".

Pero esta manera de pensar acerca de la historia –como un agregado de hechos– presupone por petición de principios el estatus de esos "eventos" que son el contenido, el referente, o la condición necesaria de los hechos.

En los últimos tiempos, ha habido una amplia discusión respecto del evento en general, y del evento histórico específicamente. En historiografía, el status de evento en relación con el Holocausto es objeto de un extenso debate: ¿el Holocausto es o fue un evento único en la historia, y por lo tanto incomparable (o inconmensurable) con otros eventos de tipo similar? De la misma manera, podemos referirnos al evento ahora denominado 11/9. El ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, ¿fue un tipo absolutamente nuevo de evento, incluso emblemático de una nueva era y paradigmático de una categoría de eventos históricos hasta entonces inimaginables –eventos que requerirían, por consiguiente, la búsqueda de nuevos principios de explicación para su contextualización? ¿O se trata, simplemente, de un evento que resultó ser inesperado en los Estados Unidos, un evento inimaginable sólo en ese contexto– dado que, obviamente, era más que imaginable para sus perpetradores?

En la mayor parte de estas discusiones, no se trata de establecer el hecho de que un evento haya tenido lugar. Lo que se cuestiona es la naturaleza del evento, su novedad relativa, el alcance e intensidad de su impacto, y su significado o lo que revela respecto de la sociedad en la que tuvo lugar. "Nada será igual", se dijo respecto de ambos eventos; "Es el fin de la inocencia estadounidense", se dice respecto del 11/9; "Nunca más", fue una respuesta al Holocausto.

Si bien las respuestas de este tipo son comprensibles y –si se las entiende figurativamente– están más que justificadas, también es cierto que no siempre se registra de qué manera ellas presuponen implícitamente una idea precisa de en qué consiste un evento histórico –a diferencia de un evento natural. Estos últimos, como pueden ser un terremoto o una avalancha, siempre habrán sido concebibles, imaginables, posibles y, en algunos lugares, incluso probables. Sus consecuencias desastrosas se atribuyen a los seres humanos,

insuficientemente preparados para la ocurrencia de este tipo de eventos en las áreas físicas a las que afectan. Por consiguiente, si bien los efectos de dichos eventos sobre los seres humanos y grupos de un determinado lugar pueden ser propiamente descriptos como "desastrosos" (incluso "trágicos") los mismos epítetos podrían ser utilizados para describir a los eventos mismos sólo de modo figurativo. No hay "desastres" (y ciertamente no hay "tragedias") en la naturaleza. El hecho de que haya en la historia gran cantidad de eventos a los que estos epítetos pueden ser atribuidos legítimamente (o al menos apropiadamente), muestra la medida en que la "historia", pese a sus esfuerzos de volverse científica, permanece vinculada a nociones míticas del cosmos, los tipos de eventos que ocurren en él, y los tipos de conocimiento que podemos tener de ellos.

En nuestra época, muchos otros eventos posibilitados por nuevas tecnologías y modos de producción y reproducción han modificado la naturaleza de las instituciones y las prácticas que habían permanecido intactas durante milenios –por ejemplo, la guerra y la medicina. Éstas han cambiado tan radicalmente, que se tornó imposible escribir una historia de, por ejemplo, la guerra, como un cuento acerca de un desarrollo continuo desde la era de piedra hasta –digamos– nuestros días. Las armas de destrucción masiva producen un salto revolucionario en la *historia* de la guerra. Los antibióticos y la ingeniería genética cambian definitivamente la naturaleza de la medicina para el futuro previsible. Todo ello sugiere que los principios que hacen posible el cambio histórico en una primera instancia, pueden a su vez modificarse. En otras palabras: el cambio mismo puede cambiar, al menos en la historia, si no también en la naturaleza. Si esto es así, entonces también puede cambiar la naturaleza de los eventos.[78]

¿Podemos acaso imaginar la irrupción de un nuevo *tipo* de evento, que evidenciaría un sistema de existencia distinto y alternativo, por completo diferente del nuestro? Las fantasías de culturas alienígenas en el espacio exterior y las teorías de universos paralelos o antitéticos, reflejan el deseo, la esperanza o el temor de que exista este tipo de lugares alternativos, desde los cuales emanarían eventos nuevos y extraños. Estas fantasías pueden parecer ilusorias, pero no son más que nuestra noción de "historia" considerada

[78] Véase White, "The Modernist Event." en White, 1999. ["El acontecimiento modernista" en White, 2003]

como un proceso compuesto por sociedades, culturas y razas mutuamente excluyentes, cada una midiéndose con la otra en busca de su *Lebensraum* y de los recursos que habiliten a una u otra a prevalecer por sobre sus contendientes.

Y no sólo eso: la historia misma, con su división entre pasado y presente que divide la naturaleza humana en avatares tempranos y tardíos (cuyas diferencias frecuentemente se consideran más notorias que las similitudes), ya contiene evidencia más que suficiente de una discontinuidad radical en el tiempo. En efecto, se considera a la historia como compuesta por eventos de un tipo que ejerce cambios en el substrato humano común, resultando más en mutaciones que en meras variaciones de la herencia común. Basta con imaginarse cuán diferente es el tipo de evento que la tecnología modernista es capaz de producir, con respecto a aquellos que eran familiares para un campesino del siglo XII. Ciertos eventos de la modernidad –viajes en el espacio, ingeniería genética, armas nucleares– son tan radicalmente diferentes de cualquier cosa concebible en el pasado, que incluso un campesino o un burgués modernos podrían ser disculpados por tomarlos como "milagros". Tan diferentes son, en efecto, ciertos eventos del presente respecto de cualquier cosa que los haya antecedido, que podemos entender que ciertos intelectuales sientan la necesidad de hablar del "fin de la historia" o de hablar, como Marx, de todo lo sucedido hasta hoy como "prehistoria" o un preludio al verdadero drama de una humanidad que finalmente se ha realizado, y que ha escapado a lo que antes entendíamos por historia y por naturaleza.

Ciertamente, los estudios históricos occidentales se recuperaron sólo recientemente de un ataque continuo perpetrado desde sus propios flancos contra la noción misma de "evento". No recapitularé detalles del ataque por parte de la escuela de *Annales* (en las décadas que siguieron a la II Guerra Mundial) contra la naturaleza fetichista del evento histórico y la naturaleza mítica de la idea de que los procesos históricos tienen el tipo de coherencia encontrado en los cuentos, las fábulas y las leyendas. Los filósofos modernos/modernistas de la historia típicamente distinguen entre, por un lado, una tradición de historiografía convencional, popular o amateur, enfocada en eventos e interesada en dramatizarlos y, por el otro, una historiografía más científica e iluminada, enfocada en estructuras, procesos de largo plazo (*la longue durée*) y el tiempo "lento". La "historia de eventos", se decía, era poco más que entretenimiento y poco menos que fantasía, en cuanto alimentaba los sueños e ilusiones de un humanismo en bancarrota. De hecho, el histo-

riador francés Fernand Braudel intentó reducir el acento de la investigación histórica sobre el evento, porque lo veía como el fundamento de un enfoque narrativista de la historia, que convertía a la historia en un drama y reemplazaba la gratificación emocional por una satisfacción intelectual sobre el proceso, satisfacción propia de la ciencia (véase Ricoeur).

De hecho, la noción historiológica de evento es mucho más cercana a la dramática (o más bien la dramatística) que a cualquier concepción científica de él. Las narrativas históricas presentan demasiada fluidez como para avalar cualquier pretensión de representación realista de los eventos que constituyen su objeto de estudio. A diferencia del tipo de eventos (o suma de eventos) naturales estudiados por las ciencias físicas, los eventos históricos reales se dan de modo más bien tosco e irregular, mayormente como resultado de la intervención de agentes y agencias humanos sobre las trayectorias que supuestamente debían seguir.

Aquí encontramos otro tópico del discurso modernista acerca de los eventos: la distinción entre eventos naturales e históricos, de acuerdo con la presencia o no de seres humanos –sus motivaciones, sus intenciones, sus deseos, sus motores– en su desarrollo. El drama, como la épica, es un *modo* de presentación oral, de imágenes, de gestos o literaria, que ofrece una acción como una *serie* de eventos dentro de un escenario finito. A diferencia de la épica, en él se asignan distintos grados de significado a los eventos, para así permitir que la serie sea percibida como una *secuencia* con principio, medio y fin. Una secuencia histórica se periodiza o estructura en actos y escenas, cada una relacionada con las que le siguen como una realización o cumplimiento de lo que le antecedió. Sin embargo, esto lleva a plantear la pregunta: ¿cuál es la diferencia entre un evento que culmina una secuencia y uno que le da inicio? O también: ¿el evento histórico marca una ruptura en una serie, y un punto de *metamorfosis* desde un nivel, fase o aspecto del continuo histórico hacia otro? ¿O es más bien signo de una *transición* de una fase del continuo a otra?

Esto se sugiere en la discusión metafísica del evento que Alain Badiou presenta en *El ser y el acontecimiento*, luego prolijamente resumida en *Infinite Thought*.[79] El autor asume que el ser es todo lo que es el caso, y que no hay

[79] Alain Badiou, *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*. Traducción de Oliver Feltham y Justin Clemens. London, Continuum, 2004. [*Pensamiento Infinito*, inédita en español, N. de T.].

nada que no sea el caso. Nunca se puede agregar nada nuevo al ser, y por lo tanto ningún evento –entendido como la erupción de algo que proviene de afuera de la totalidad del ser– podría tener nunca lugar. Y sin embargo, los eventos *parecerían* suceder todo el tiempo, al menos ante los observadores o cronistas de sucesos del mundo real. Esta "apariencia de suceso" podría ser construida como un evento, pero pertenecería más a la conciencia que al mundo exterior a ella.

Entonces, ¿cómo es posible este tipo de evento? Tal como lo entiendo yo, Badiou considera que los eventos *parecen* suceder porque hay una disparidad entre el ser, por un lado, y el conocimiento del ser, por el otro. Los eventos suceden cuando debe añadirse a lo que se sabía previamente acerca del ser, el conocimiento de un aspecto suyo hasta entonces desconocido. Lo que se registra en la conciencia como un evento sería, digamos, este "shock" producido sobre el sistema de conocimiento por la naturaleza insistente de una verdad recientemente descubierta acerca del ser. En realidad, sostiene Badiou, la porción de verdad nueva lo es sólo aparentemente: es como el descubrimiento en matemáticas de un número primo hasta entonces desconocido. Siempre estuvo "ahí" (esto es, siempre estuvo "en ningún lado", salvo el universo de números), sólo esperando, podría decirse, a esa computadora que está permanentemente generando para su registro nuevos números primos de todos los tamaños, excepto infinitos. Entendido de esta manera, el evento es como la repentina conciencia de que aquello que se creía el último número primo no era más que el anteúltimo, y de que de hecho –a medida que la computadora continúa produciendo nuevos números primos– su jerarquía y sustancia se reducen rápidamente: el penúltimo número primo desciende o retrocede con la aparición del número más nuevo.

Ahora bien, podría parecer que todo esto tiene poco que ver con cualquier comprensión posible de los eventos que suceden en la experiencia diaria

---

Véase cap. 2. La relación estructura-evento es el modelo preferido en los análisis contemporáneos del evento en ciencias sociales. Véase Franko; M., Franko, ed. *Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives*. New York, Routledge, 2007. Stuart Mclean, *The Event and Its Terrors: Ireland, Famine, Modernity*. Stanford, Stanford University Press, 2004 de Mclean, que tiene que ver con la hambruna irlandesa de 1845 en adelante, evento que era conocido popularmente como "el evento" y que inspiró una amplia discusión acerca de qué podría ser exactamente un evento histórico; y Sewell, cap. 7, "A Theory of the Event", en W. Jr. Sewell, *Logics of History: Social Theory and Social Transformation*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

común (sea lo que ésta sea), o que se conciben desde el saber convencional o desde disciplinas "prácticas" tales como las cultivadas en las ciencias humanas y sociales. Y esto se debe a que ya se asume generalmente que con "evento" se indica meramente un suceso *no anticipado* por el conocimiento presente del mundo y sus procesos.

Por ejemplo, la pregunta importante en relación con los eventos que ocurren en lo que Paul Veyne denomina "el mundo sublunar" de "la historia", es si un evento dado cualquiera es asimilable a uno u otro de los sistemas de conocimiento recibidos y disponibles en una determinada comunidad, o si requiere una revisión o incluso un total abandono del sistema previamente considerado como capaz de identificar, clasificar y determinar adecuadamente a un evento como "apropiado".[80] Si hay alguna dimensión metafísica en esta noción de evento, se relaciona con el status de la "historia" entendida como una esfera de la existencia habitada por seres humanos y sujeta a leyes o principios pertenecientes a (pero ligeramente desviados de) aquellos que gobiernan el resto de la "naturaleza". Ciertamente, el conocimiento de esta "historia" no incluye a todos los seres humanos que vivieron o vivirán en el transcurso del tiempo del mundo. El conocimiento de la historia es siempre fragmentario, incompleto, y parcial, un motivo por el cual los eventos de tipo específicamente "histórico" pueden suceder, continuarán sucediendo, y de hecho no podrán no suceder, dentro del futuro "previsible". Pero el evento histórico comienza a parecerse sospechosamente al tipo de evento que Badiou caracterizó como un "suplemento" del ser-en-general. Depende de la postulación de un conocimiento del ser, y por lo tanto de su conocedor, como condición de posibilidad de su acaecimiento. Esto significa que los eventos históricamente específicos no podrían ocurrir, previo a la existencia de un tipo específicamente histórico de conocimiento. No tendrían base o contexto alguno contra los cuales desplegar su novedad.

Por otra parte, un evento histórico aparecerá como nuevo sólo en tanto y en cuanto pueda ser reconocido como perteneciente (sustantiva, inherente, o potencialmente) a la clase de eventos ya reconocidos como "históricos", y a la vez sea aprehendido como extraño a esa clase. Concebido de

[80] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*. Paris, Éditions du Seuil, 1978. p. 157. [Veyne, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid, Alianza, 1984. N de E.]

este modo, cualquier evento histórico "nuevo" parecería estar a la vez dentro y fuera de "lo histórico". Es aquí donde hace su aparición la "investigación histórica": su objetivo es establecer si el evento nuevo pertenece a la "historia" o no, o si es algún otro tipo de evento. El evento en cuestión no debe necesariamente ser nuevo en el sentido de haber alcanzado sólo recientemente la conciencia histórica. En efecto, su ocurrencia puede ya haber sido registrada en las leyendas, el folklore, o el mito, y será, por lo tanto, una cuestión de identificar su historicidad, narrativizarlo, y mostrar que es apropiado para la estructura o configuración del contexto en el que apareció. Un ejemplo (e incluso paradigma) de esta situación podría ser la conocida "búsqueda del Jesús histórico": el establecimiento de la historicidad (o ahistoricidad) del "Jesús" representado en los Evangelios, no sólo como un hacedor de milagros, sino también como en Sí mismo el mayor milagro de los milagros, el Mesías o Dios Encarnado cuya muerte y resurrección pueden redimir al mundo.

La idea de que los eventos históricos no podrían haber ocurrido antes de la invención de la idea de historia y de la categoría de lo histórico, no es más que una paradoja lógica. Cualquier persona razonable sabría que la idea de historia y la categoría de lo histórico deben haber surgido de la reflexión acerca de un tipo de eventos manifiestamente diferentes de otros, de manera que el término "historia" y la categoría de "lo histórico" deben tomar su significado de su referencia a este tipo de eventos. Pero imaginemos un tiempo anterior a la existencia de la idea de historia y la categoría de lo histórico, un tiempo en el que se habían identificado diversos tipos de eventos, pero no los históricos. De acuerdo con la evidencia disponible, parecería que los griegos (que supuestamente habrían inventado la idea de historia en tanto estudio del pasado y el género de escritura histórica como una consideración de los eventos pasados que dicho estudio establece como acaecidos) aparentemente no tenían una palabra que significara lo que nosotros hoy entendemos por "historia".

Es así como la palabra griega ἡ 'ιστορία (historia) inicialmente significará sólo "investigación" y luego, como metonimia entre el resultado y la actividad que lo produce, llegará a significar los "descubrimientos" resultantes de dicha investigación. Más allá de eso, también se convertirá, por sinécdoque, en un nombre –"la historia"– para los eventos descriptos en el relato, como "aquello que sucedió en el (o un) pasado" –o algo por el estilo. La palabra

griega para los sucesos del pasado era τά γεγενημένα (ta gegenēmena), pero el término más utilizado para nombrar un relato de los sucesos pasados (basado ya sea sobre "una investigación" o en la tradición heredada) era logos (δ λόγος). De allí el desprecio de Tucídides hacia Heródoto, como un mero "logógrafo" o contador de cuentos acerca del pasado, para diferenciarlo de lo que él mismo hacía en sus "investigaciones" acerca del pasado y el análisis de sus procesos.

Cabe aclarar que "logógrafo" era el término utilizado para caracterizar a quien investigaba el pasado *reciente*, en contraposición a lo que podría llamarse (de acuerdo con Antonin Liakos) un "arqueo-logógrafo", que investigaba el pasado *remoto*.[81] Tucídides investigaba el pasado reciente más que el remoto, para identificar las causas de las guerras entre Atenas y Esparta, de modo que podría ser considerado un logógrafo, al igual que Heródoto. Pero su investigación no era más sistemática que la de Heródoto, sólo lo era de modo diferente –en tanto habría utilizado, aparentemente, principios de medicina hipocrática como modelo para leer los síntomas de la plaga que destruyó o debilitó fatalmente a las ciudades-estado griegas y sus imperios, mientras que Heródoto se contentaba, para la explicación de los eventos que relataba, con el tipo de principios generales enunciados en la filosofía presocrática (explicaciones del tipo de "todo lo que sube, baja"). Era el *tipo* de sistematicidad que utilizaba, lo que dio a Tucídides el título (moderno) de primer historiador "científico". Lo cual puede ser entendido como que no sólo ubicaba a los eventos en relatos, sino que también ofrecía un argumento respecto de su relevancia para el objetivo de explicar las causas y efectos de los eventos que investigaba.

---

[81] No pude confirmar la existencia del término *archaiolographos* para designar un investigador de los "orígenes" o el pasado remoto. Quien me introdujo al término fue Antonin Liakos, de la Universidad de Atenas, en un ensayo sobre el pensamiento histórico de la Grecia clásica, que permanece –hasta donde yo sé– inédito. Lo adopto porque quiero creer que, implícita en la *práctica* de los primeros historiadores griegos, yacía una distinción importante entre el pasado reciente o próximo y aquel remoto o absoluto, y que el primero era el dominio propio de quienes luego serían denominados "historiadores". Bernard Williams sugiere que la investigación histórica nace cuando el pasado remoto (que otrora se imaginaba habitado por diversos tipos de monstruos, dioses, héroes fantásticos, etcétera, además de por seres humanos) es repentinamente captado como habitado por personas iguales a nosotros y, por lo tanto, como entendible a partir de los mismos principios de comprensión utilizados para entendernos a nosotros mismos. Véase B. Williams, *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*. Princeton, Princeton U. P., 2002, pp. 160-161.

En este sentido, puede atribuirse a Heródoto el mérito de haber inventado el evento específicamente histórico, y sugerido su diferencia respecto de los tipos de eventos derivados de acciones de dioses y espíritus. A Tucídides, entonces, puede atribuírsele la invención de una versión del método o los procedimientos históricos para estudiar y analizar (y no meramente presentar) aquello que sucedió en el pasado, buscando comprender el presente. Pero es debatible que Tucídides de hecho estuviera "haciendo" historia, o aportando un nuevo método al análisis de los tipos de eventos que Heródoto había investigado –siendo indefinible si los eventos específicamente "históricos" son subsumibles bajo leyes generales o no. En todo caso, fueron los romanos quienes presentaron el término *historia* (con su significado primario de cuento o narración como aquel tipo de consideración "apropiada" para la transformación de una serie de eventos en una "historia") como base para la noción del evento histórico en tanto la especie de evento que, aunque ocurriendo en la vida real y no en la imaginaria, podría ser presentado legítimamente en la(s) forma(s) de los tipos de cuentos y fábulas que otrora se habían referido a dioses, demonios, fantasmas, héroes, y otros seres sobrenaturales por el estilo. Con este desarrollo, podríamos afirmar, se logra la idea de historia como una la consideración veraz de los eventos realmente sucedidos en el pasado, bajo la forma de un relato con trama. Y esto nos ofrece al menos una manera de identificar un evento específicamente histórico. Tal como afirma Paul Ricoeur: un evento histórico es un evento real capaz de servir como elemento de una "trama". O, como solía decir Louis O. Mink: un evento histórico es aquél que puede ser descripto verazmente de modo que sirva como elemento de una narrativa.[82]

Todo ello implica que los eventos no devienen en "históricos" sólo por haber sucedido realmente, por haber sucedido en un momento específico del pasado y en un lugar específico de este mundo, y por haber tenido un efecto identificable en los contextos en los que irrumpieron. Y esto es porque una lista de dichos eventos, incluso una lista en orden cronológico, podría constituir un anal o una crónica, pero difícilmente una historia. Para que un evento singular, un conjunto o una serie de eventos dados califiquen como

[82] Paul Ricoeur, *Time and Narrative*. Vol. 1. Trad. Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 208 [*Tiempo y narración, I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI-México, México, 1995]

"históricos", deben también ser descriptibles válidamente como si tuvieran los atributos propios de los elementos en la *trama* de un relato.[83]

Ahora bien, la mención de la palabra *trama* despierta otro espectro que, para los historiadores profesionales, es casi tan amenazante como la palabra *mito*. No sólo porque la palabra *trama* [*plot*] es en inglés la traducción del *mythos* griego, sino también porque generalmente se considera a la *trama* como el recurso que da a las ficciones literarias su efecto explicativo.[84] Se trata de un debate extenso, incluso demasiado como para sintetizar aquí: aquél acerca del modo de insertar un evento en una serie, de manera que se lo transforme en una secuencia y se ofrezca así algún equivalente de una explicación para su acaecimiento. Baste con decir que, en lo que aquí nos compete, la trama o lo que he dado en llamar *tramado* [*emplotment*] es un elemento común a todos los tipos de discurso narrativo: mítico, ficcional, o histórico. De esta manera, podemos decir que si los mitos, los cuentos de ficción y las historias comparten una misma forma (el cuento, fábula, parábola, alegoría, etcétera), entonces también comparten un mismo contenido que, siguiendo a Frank Ankersmit, podríamos llamar "sustancia narrativa".[85] El concepto de "sustancia narrativa" nos permite afirmar que el evento histórico, a diferencia del evento natural, es narrable.[86]

La *doxa* de la investigación histórica profesional moderna sostiene que no hay tramas *en* la historia (los eventos del pasado), del mismo modo en que no

---

[83] Si bien numerosos estudiosos de lengua y cultura griegas han opuesto *mythos* a *logos* como "cuento" o "trama", Heródoto y otros hablan de *logos* y no de *mythos* al referirse al "relato" que están contando o quieren contar. De hecho, varios diccionarios presentan al *mythos* como leyenda, ficción o incluso mentira (*pseudos*) y conservan para *logos* el significado de un "relato" que puede ser imaginario o verdadero, según el caso. Estas diferencias nos permiten mantener la distinción entre la narración (el contar o despliegue del relato) y la narrativa (el relato contado, su "final" revelado, y la conexión que se establece entre principio y fin), si bien los griegos tendían a unir ambos y notar su implicancia mutua en la elaboración de cualquier consideración "historial" dada del mundo.

[84] Sin dudas, "trama" [*"plot"*, N. de T.] tiene sus equivalentes en alemán (*die Handlung*) y en francés, italiano, español, y demás, como son "intrigue", "intreccio", "intriga", "trama", etcétera.

[85] Véase F. Ankersmit, *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Dordrecht and Boston, Martinus Nijhoff Philosophy Library, 1983, cuyo argumento se encuentra resumido, aumentado y contextualizado en su ensayo "Statements, Texts, and Pictures", en Ankersmit y Kellner (ed.) *A New Philosophy of History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995..

[86] David Carr argumenta que las formas narrativas son un paradigma adecuado para las secuencias históricas, dado que los seres humanos en sociedad tienden a intentar dar orden a sus vidas, proyectar planes, y actuar de acuerdo con escenarios de vida narratológicos. Véase David Carr, *Time, Narrative and History*. Indiana University Press, Bloomington Indianápolis, 1986

podría haber una trama amplia, abarcadora y total *de* la Historia (en el sentido de un plan o un fin, objetivo, propósito o *télos* predeterminados para la trayectoria total del desarrollo humano, desde sus orígenes oscuros hasta el fin inimaginable). La objeción a las llamadas grandes narrativas de la historia (cuyo rechazo sería, según Lyotard, la característica dominante del pensamiento posmoderno), es que nociones fantásticas como "providencia", "fatalidad", "destino", "progreso", "dialéctica" y demás, no serían más que residuos de aquellos sueños míticos y religiosos del tipo dejado atrás hace tiempo por la "modernidad". La objeción general a las "grandes narrativas" es que representan un tipo de pensamiento *teleológico* que ha tenido que ser superado para que tomen forma las ciencias naturales modernas. No hay teleología en la naturaleza y, en tanto la historia pertenece a dicha naturaleza (y no a la inversa) – o al menos así se cree – no puede haber teleología en la historia. Y esto incluye tanto a la historia local, como la universal.

Indudablemente, los seres y grupos humanos típicamente *piensan* de manera teleológica, esto es, hacen planes para sus actividades presentes y futuras a la luz de fines, objetivos y propósitos imaginados. Se podría hablar de las intenciones humanas como orientadas a fines, e incluso utilizar la *intencionalidad* como base para distinguir la naturaleza humana de la animal. Pero, como dice el poeta, "Los planes mejor trazados de ratones y hombres...", y la *doxa* nos advierte: "De buenas intenciones está hecho el camino a la perdición". Los seres humanos y las instituciones bien pueden planear sus actividades y prácticas con vistas a un fin, pero sugerir que los destinos de los individuos y los grupos pueden ser predeterminados del mismo modo en que lo está el de un roble a partir de la bellota de la que nace, es una posibilidad a la vez reconfortante y espeluznante. Reconfortante, porque quita responsabilidad al sujeto-agente de la historia; espeluznante, porque quita responsabilidad al sujeto-paciente de la historia. Además, tal como suele decirse, el determinismo siempre es lo que gobierna a otras personas, no a uno mismo – excepto cuando uno quiere evadir responsabilidades por una acción específica.

Pero ¿y si fuera posible que los seres humanos fuesen a la vez tanto libres como determinados, responsables como no responsables por sus acciones? Pensar algo así es, por supuesto, un escándalo para el filósofo, y una imbecilidad para la persona con sentido común. Y sin embargo...

Alrededor de los orígenes de la filosofía occidental, y más específicamente en las enseñanzas legendarias del fundador del Estoicismo, Zenón de Citio

(fallecido en 265 a. C.), encontramos la asociación de la noción de "evento" con la de "destino", que luego sería un lugar común en las reflexiones acerca del tiempo incluso hasta Heidegger, Ricoeur y Badiou. Aparentemente, Zenón habría sostenido que todo incidente ocurrido en la vida de una persona podía ser interpretado como evidencia de la intervención de la providencia, para convertir aquello que de otro modo sería una mezcla sin sentido de eventos, en un destino (con su sentido de que el final de la vida ocurre no solamente en un determinado tiempo, sino también en un determinado lugar –lo cual explica nuestra noción de *destino* [de un viaje, N. de T.] como un lugar hacia el cual nos dirigimos).

Aquí, por cierto, los términos *evento* y *destino* se traducen en elementos de un drama con un supuesto inicio, nudo, y fin, un desarrollo, y una caída de la acción luego de la escena del reconocimiento (*anagnorisis*). Ellos funcionan más como esquemas generales que como conceptos, como elementos más del mito que de la ciencia, y huelen más a narrativa que a argumento. Por supuesto, la etimología no explica nada, pero la relación mitológica entre evento y destino indica las maneras en las que, en el pensamiento poético, un término problemático como *evento* (con su connotación a la vez de algo con sentido y algo falto de él) puede funcionar como operador en un proceso en el que se asigna cosmos al caos gracias a una imagen de coherencia formal (destino, fatalidad, *moira*, *telos*). Como sea, la relación de evento y destino como figura y realización, me ofreció cierta comprensión de lo que era, a mi parecer, una sorpresa lexicográfica: la presentación en mi diccionario *Roget* de "destino" como *antónimo* de "evento".[87]

[87] *Roget's Thesaurus of the English Language in Dictionary Form, Being a Presentation, etc.* De C. O. Sylvester Mawson. New York, Garden City, 1940, p. 166. En la entrada "Evento", bajo "antónimos" encontré sólo la instrucción enigmática "Véase Destino". Yendo a "Destino. – I. Sustantivos", encontré "destino, fatalidad, suerte, porción, condena, fortuna, fatalismo, futuro, estado futuro, existencia futura, en adelante, próximo mundo, mundo que vendrá, vida que vendrá, prospecto, expectativa", y, más adelante: "Antónimos: Véase Evento". Me pregunté en qué sentido "evento" podría ser siquiera considerado como "antónimo" de "destino". Y entonces comprendí que "evento" es antitético a "destino" en tanto este último connota no sólo "fatalidad" sino, más generalmente, el "desarrollo final" de una secuencia de sucesos, cuyas unidades (o partes) individuales se constituyen en reacción o respuesta a "erupciones" o más bien "interrupciones" exógenas a la cadena hasta el momento de su ocurrencia. Esta comprensión, a su vez, me permitió ver la relación probable en un nivel semántico entre evento y narrativa, en la cual, como ya sugirieron Mink y Ricoeur, un evento histórico es un suceso contingente que puede ser aprehendido como teniendo un lugar en la trama de (algún) relato.

Buscaba el antónimo de "evento" porque quería comenzar mi reflexión acerca del evento histórico colocándolo en la matriz del cuadro hermenéutico de Aristóteles, para discernir cuáles podrían ser sus contradictorios, contrarios e implicantes.[88] Si se piensa en "evento" como un concepto, entonces precisamente por ser un concepto, debe tener un término opuesto o antitético que nos diga cuál sería su contradictorio. La convención que coloca a "evento" en una relación de contradicción con "destino" sugiere que, quizás, al menos se puede saber que un evento puede estar relacionado con el plano sobre o contra el cual sucede; como "parte" de un proceso *puede oponérselo* a la "totalidad" de la que forma parte. El evento nunca puede ser la totalidad del proceso del que forma parte, porque "destino" denomina a la totalidad del proceso del que cualquier evento dado es sólo una porción.

Pero entonces esto nos deja el problema de identificar el contrario del término antitético de *evento*–es decir, *destino*– que debería ser, de acuerdo con el razonar de Aristóteles, lo "no-destinado", o cualquier cosa que no tenga una determinada dirección, lugar, sustancia, y sea por lo tanto solamente un pseudo-evento, elemento de un pseudo-destino (Rāmō).[89] Y esto sugiere que sea lo que fuere que termine siendo el "evento", lo que podemos afirmar con seguridad es que no es el destino; no es el proceso completo que puede finalmente atribuirle significado a la contingencia –el significado de *un lugar* en una secuencia, ubicación, o situación. Esto implica que el evento no es y nunca será el todo de aquello de lo que es una parte, elemento o factor– excepto al final, cuando vuelve en sí o encuentra finalmente el lugar al que estaba destinado a llegar. Quizás esto es lo que tenía en mente Heidegger cuando hablaba de la historia como el "estar en tránsito" ["on-the-way-ness", n. de t.] del *Dasein* rumbo a un lugar al que nunca llegaría, y del destino del *Dasein* como *eine Verwendung*, un vagar, un encaminarse, una deriva, deslizamiento o recorrido que siempre termina siendo sin destino, porque el destino implica lo apropiado, y la humanidad es *ohne Eigenschaften*.[90]

---

[88] Aristóteles. "On Interpretation", en *The Basic Works of Aristotle*. Ed. Richard McKeon. New York: Random House, 1941, cap. 7, N°. 19, pp. 44–61. ["Sobre la interpretación", en *Tratados de Lógica (Órganon)*, Gredos, Madrid, 1988]

[89] Hans Rāmō, "An Aristotelian Human Time-Space Manifold: From *Chronochora* to *Kairotopos*." *Time & Society* 8.2 (1999), pp. 309–28.

[90] El *ohne Eigenschaften* alude, por supuesto, a la genial novela de Musil acerca de la condición modern(ist)a, que equivale exactamente a la noción heideggeriana del Dasein como "ser arrojado" en

Pero ahora, para llenar nuestro formulario de razonamientos, debemos postular lo *contrario* (no lo contradictorio) del evento mismo. Y si –tal como ya hemos indicado– no puede ser ni la totalidad (que es el destino) ni las otras partes del todo diferentes de sí mismo, entonces el evento debe ser otra cosa, que no es ni parte ni todo del todo, que puede sólo ser, creo, alguna combinación de lo no-evento y no-destino. De donde provendría, supongo, la yuxtaposición modern(ist)a de evento y estructura como modelo para la construcción científica de la naturaleza de lo histórico. En el pensamiento modernista, la estructura toma el lugar del destino, la providencia, la fatalidad, la fortuna y demás, en tanto el "significado" de los asuntos humanos –por ejemplo, en el paradigma estructuralista– debe terminar siendo nada más que su forma, la cual se opone a una "naturaleza" cuyo significado, cada vez más, se revela como poco más que "caos". En este modelo, es el evento el que obstaculiza la estructura, sea lo que sea que resista el ser incorporado en "lo que es" en cualquier momento dado. Desde un punto de vista ontológico, todo evento es una vergüenza y un desafío; una vergüenza para la inteligibilidad de la estructura, y un desafío al poder de la estructura de proveer un significado para todo lo que es. No deberá sorprendernos, entonces, que el estructuralismo haya resultado ser la antítesis misma de la visión histórica del mundo. En tanto un todo de eventos con cada uno de ellos como suceso individual (una especie de "universal concreto" que resiste ser subsumido a ningún universal, por un lado, y ser reducido a un agregado de particularidades, por el otro), la historia parecería ser poco más que la condición de la cual cualquier estructuralista quisiera escapar.

Ahora bien, todo esto podría ser bastante desconcertante, de no ser por el hecho de que (fuera de las diversas áreas de estudios históricos y de aquellas disciplinas cuyas operaciones siguen teniendo por componente principal algo así como un "método histórico") la noción de evento ha sido bastante desacreditada como elemento del pensamiento científico. Esta noción sigue siendo habitual en ciertos tipos de escritura literaria, la novela, el romance, la poesía, la teología, el mito, etcétera –tipos de composición llamadas "imaginativas" o "imaginarias", y generalmente relacionadas por afiliación gene-

un mundo sin cualidades. Al ser humano como vagabundo, ser sin hogar que desea un lugar de residencia, se le niega permanentemente este lugar porque el mundo al que fue "arrojado" está formado por un espacio en el que los "lugares" son sólo paradas pasajeras de descanso para este ser-sin-cualidades.

alógica a los modos pre-científicos de pensar, explicar, y vivir con el mundo más que de él. De hecho, hay gran cantidad de escritos contemporáneos que sugieren que la noción de evento –y especialmente aquella que forma y autoriza una creencia en la realidad de "la historia"– es un desplazamiento a partir de modos míticos de pensar, y que en realidad tiene más en común con una idea religiosa de milagro, que con cualquier concepción científica de lo que podría llegar a ser un evento.

Este corpus de escritura contemporánea tiene sus orígenes en el género híbrido de la "novela histórica" que, en oposición a las reglas del juego que aún estaba formulando la profesión histórica, encara abiertamente el problema de la relación entre pasado y presente, la ambigüedad del "pasado reciente" y la paradoja de la presencia del pasado en el presente –como en Scott, Manzoni y Dumas, pero también en Balzac, Stendahl, Flaubert, Dickens, Tolstoi, Thackeray, Trollope, Conrad y una seguidilla de casos menores. Es la novela histórica la que sienta las bases para la novela modernista, donde el evento comienza a disiparse y la línea entre pasado y presente se esfuma, al igual que aquella entre la conciencia y lo inconsciente. El modernismo, con todo su alarde de novedad en "la manera en la que vivimos ahora", restaura la dignidad (como fuente de conocimiento para "la realidad") de lo arcaico, otrora abandonado por la historia debido a su falta de documentación, y consignado a las tiernas piedades de la arqueología y "las antigüedades".

Tal como sostienen Auerbach y otros, el modernismo podrá ser muchas cosas, pero ciertamente no es una fuga respecto del realismo y la historia. Libera al evento histórico de las persuasiones domesticadoras de "la trama", anulando a "la trama" misma. Además, lejos de abandonar la realidad en pos de la fantasía, el modernismo muestra cuánto de lo fantástico está contenido en "lo real". El modernismo no sólo extiende horizontalmente el alcance del evento histórico, permitiéndole tomar contacto con áreas adyacentes del tiempo, sino que también revela su profundidad, mostrando cuántas capas de significado oculta, cuán lábiles son sus pulsiones, cuán resistente es a la concreción.

El modernismo pone a prueba las profundidades del evento histórico del mismo modo en que el psicoanálisis pone a prueba las del evento psíquico.[91]

[91] Véase White, 1999. [2003 de la traducción al castellano. N. de E.]

Y de hecho, modifica la relación entre el evento y su contexto, disolviendo el límite entre ambos. Todo esto confluye en la creación de un nuevo modo de escritura literaria, en la que la línea entre discurso fáctico y discurso de ficción se torna borrosa, resultando en un tipo de escritura (la infame *écriture*) que destruiría toda la autoridad artística del realismo anterior, propio del siglo diecinueve. En adelante, la historia, el evento histórico, y la historicidad misma, son apropiados por un nuevo tipo de escritura que, a falta de un mejor nombre, podemos denominar postmodernista.

Sin embargo, no alcanza con invocar un "nuevo tipo de escritura" para dar cuenta de los cambios en el modo en que "la historia" y el "evento" –su contenido típico– son construidos en nuestros tiempos. En efecto, una comprensión distintivamente "histórica" de la invención de un "nuevo tipo de escritura" requiere que identifiquemos el nuevo "contenido" o fenómeno que sería adecuadamente representado por este nuevo tipo de escritura. Ya he aludido a "el evento modernista" como tal contenido, fenómeno o referente. Ahora bien, quisiera ir más allá y sugerir que la "sustancia" del "contenido" de este nuevo tipo de evento, es ofrecida por la idea historiotetizada [*historiotheticized*] de "trauma". El origen moderno del término *traumático* es la medicina, donde se lo utiliza para caracterizar una herida (más precisamente: una penetración de piel y huesos) y la cicatriz (física y psíquica) resultante de esa penetración. Cuando se la utiliza para caracterizar un cierto tipo de evento histórico, el término *trauma* y su forma adjetivada *traumático* son bastante convencionales, e indican algo así como un golpe muy fuerte a un sistema social o político, requiriendo el tipo de ajuste, adaptación o reacción que cualquier organismo debería atravesar para sobrevivirlo.

En la teoría psicoanalítica, sin embargo, los términos *trauma* y *traumático* son utilizados (inicialmente de modo metafórico) para indicar un shock al organismo que tiene el efecto somático y/o físico de "desatar" los "impulsos" previamente retenidos en alguna especie de equilibrio, produciendo estados neuróticos o psicóticos (paranoia, histeria, obsesión, etcétera), y resultando en la disfuncionalidad del organismo. La concepción fisicalista del trauma (desarrollada por Breuer y Freud en la década de 1890) no difiere demasiado de su contraparte historiológica, en la que se ve al evento histórico como un sobresalto significativo de un sistema histórico (social) que agita sus instituciones, prácticas y creencias y resulta en comportamientos grupales similares a los que se manifiestan en condiciones de histeria, paranoia, fetichismo, etcétera.

Sin embargo, Freud y otros psicoanalistas desarrollaron luego otra idea de trauma, que presuponía un elemento característicamente "histórico", en tanto conllevaba un elemento de "posterioridad" (*Nachträglichkeit*) entendido como "efecto (temporalmente) desfasado" sobre el organismo, notablemente similar a lo que la historiología entendía como una relación específicamente *histórica* entre el pasado y el presente. Ahora, Freud describía la dimensión psíquica del trauma como no sólo un shock (repentino y disruptivo) sobre el organismo, sino también como uno que dejaba *en la psique de ciertos tipos de individuos* una especie de lugar sin sentido hasta que, bajo la impresión de un evento posterior y de aspecto similar a la experiencia original, el lugar era repentinamente revivido o animado. Con este segundo momento, se devela un significado tan sobredeterminado que hiere al organismo nuevamente–de hecho, lo hiere doblemente: primero, por el recuerdo de la escena original de incursión y el repentino descubrimiento de su significado, y luego, por una ulterior repetición del gesto original de alejarlo de la conciencia, ahora acompañado, de algún modo, por sentimientos de culpa por no haber reconocido de qué se trataba en primer lugar.

Existe una similitud entre, por un lado, el modo en que los historiadores conciben la relación entre el pasado histórico y el presente, y, por el otro, la concepción freudiana de la relación entre un evento traumático en la vida de un individuo, y su "retorno" a la conciencia en algún momento posterior–pero con un impacto lo suficientemente fuerte como para volver disfuncional a dicho individuo. La idea de evento traumático permite a Freud postular una "historia secreta" del individuo y, por extensión, de todo un pueblo o nación, contra la cual se deberá comprender a la versión "oficial" del pasado como una coartada o sublimación en respuesta a los sentimientos de culpa derivados del acto original. En *Moisés y la religión monoteísta* (*Der Mann Moses und die Monotheistische Religion*),[92] la teoría del evento histórico traumático permite a Freud postular un crimen terrible en el pasado hebreo (esto es: el asesinato de Moisés por parte del pueblo al que había cargado con una obligación imposible hacia la Ley), que daría cuenta del ferviente ascetismo, la auto-disciplina, la imposibilidad de convertirse en una nación, el vagar sin

[92] Sigmund Freud, *Moses and Monotheism*. Trad. Katherine Jones. New York, Vintage, 1955. [*Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, en Freud, *Obras Completas*, Vol. CLXXXVI, Hyspamérica, Buenos Aires, 1993. Traducción directa del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres. N. de E.]

pausa, la culpa, y la melancolía del pueblo judío. Este "retorno de la memoria reprimida" del crimen primordial – el asesinato del Padre – constituye el pasado-en-el-presente que los Judíos, al menos, viven como "historia".[93]

Sin dudas, la noción freudiana de la "historia" del pueblo judío carga con todas las marcas del mito – pese a sus guiños hacia la disciplina histórica contemporánea y sus propios esfuerzos por sonar "científica". Pero la expresión "mitagogía" ["mythagogy"] es sumamente apropiada para el tipo de relación causa-efecto entre presente y pasado que él denomina *nachträglich* (retrasado). Es "mágica", conllevando nociones tales como acción a distancia, efecto diferido, latencia, entre otros. Freud no rechaza ni cuestiona la idea histórica convencional de que un evento en un determinado momento y lugar "se esparce", digamos, tanto en el tiempo como en el espacio, produciendo otros eventos que serán vistos como "efectos" de una "causa" anterior. Pero sí postula otro tipo de evento, cuya verdadera naturaleza y efectos se entierran en la memoria individual y colectiva, yacen latentes allí por una cantidad indeterminada de tiempo y luego, en respuesta a un evento posterior de efectos similarmente invasivos, resurge bajo una *forma* que a la vez revela y oculta a su prototipo remoto. Este evento – el evento traumático – tiene la estructura del modelo de figura-cumplimiento propio de las teodiceas hebrea y cristiana.

En el modelo de figura-cumplimiento, un evento histórico *significativo* será reconocido en su doble ocurrencia, la primera vez como *intimación* de una posibilidad de significado, y la segunda como "explesión" ["expletion"], que completa o realiza lo que estaba sólo implícito (o, para utilizar un término psicológico, latente) en el evento anterior. Los modelos teleológicos son conocidos: la substitución del cordero por Isaac en el sacrificio de Abraham es una anticipación de la Ley de Moisés que lo "realiza"; la caída de Adán que se realiza en la Resurrección de Cristo, etcétera. Un equivalente secular del modelo de figura-cumplimiento en la teoría historiológica sería algo así

[93] Véase particularmente parte 3, secc. 1, "The Historical Premisses". [Véase Freud, Op. cit., Primera parte. A. "La premisa histórica", pp. 3274-3279. N. de E.]. Ver "The Fiction of History" de Michel de Certeau, donde trata el texto de Freud como una novela; de Certeau, "The Fiction of History: The Writing of *Moses and Monotheism*." *The Writing of History*. Trad. Tom Conley. New York: Columbia UP, 1988, pp. 308–54. ["La ficción de la historia. La escritura de Moisés y el monoteísmo", en *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, México D. F., 1993, 2ª. Traducción de Jorge López Moctezuma. N. de E.]

como el argumento de que la causa remota pero determinante de la Revolución Francesa fue la Reforma Protestante. En el argumento de Tocqueville, la Reforma ya contenía en estado embrional, podría decirse, la Revolución que pone fin al Antiguo Régimen. Cabe aclarar que no se está diciendo aquí que el evento anterior predetermina al posterior, o que este último deba ser considerado el *telos* hacia el cual todo tiende, una vez ocurrida la Reforma. No se trata aquí de una idea teleológica de la causalidad histórica. Nadie podría haber predicho la irrupción de la Revolución Francesa sobre la base de cualquier conocimiento que pudieran haber tenido de la Reforma. Sólo una vez ocurrida la Revolución, fue posible ver lo que la Reforma había posibilitado.

De igual modo sucede con el evento llamado "traumático" o "traumatizante" en Freud. No existe una necesidad absoluta de que un abuso sexual temprano hacia un niño por parte de un adulto irrumpa posteriormente en la vida bajo la forma de un "trauma" y produzca efectos debilitantes en el adolescente o el adulto. Todo depende de la ocurrencia de un segundo evento, similar al primero pero abiertamente identificable como lo que es o pretende ser el desencadenante de la respuesta de reconocimiento-represión que ahora oculta o bloquea de algún otro modo el acceso a ambos eventos, y los relega a un espacio por fuera de la "historia real" a la que pertenecen. El equivalente en la historia real sería una especie de esquizo-historiología donde el deseo de conocer o la obsesión con el pasado se encuentran con una aversión o rechazo igualmente fuertes hacia cualquier conocimiento del pasado que amenace la versión benevolente de la realidad histórica construida como pantalla contra la verdad amenazante. Si bien no cuento con el espacio para entrar en este tema ahora, quisiera sugerir que la teoría de "los dos cuerpos del rey" de Kantorowicz analiza un topos de esta esquizo-historia.

Es necesario resaltar, por supuesto, que Freud no era ni un historiador profesional, ni un filósofo (de la historia) profesional, y que ni los historiadores profesionales ni los filósofos profesionales tenían razón alguna en particular para entender su concepto del evento traumático como una contribución al estudio científico de la historia, el pasado histórico, o la relación histórica entre el pasado y el presente. Muy por el contrario, es posible que Freud haya tomado mitos o nociones contemporáneas acerca de la historia, como modelo para conceptualizar el tipo de relación entre presente y pasado que quería denominar "traumática". Freud era un aficionado o diletante en historia, arqueología, y antropología, y estaba interesado en cualquier tipo de cono-

cimiento que pudiera dar lugar a un uso terapéutico en el tratamiento de enfermedades psicológicamente inducidas. En otras palabras, estaba más interesado en "el pasado práctico" que en el pasado histórico, compuesto por y destilado en los tomos de historiadores, antropólogos y arqueólogos profesionales, para la ilustración de sus pares profesionales.[94]

Entonces, si bien utilizaba el trabajo de académicos profesionales en otras áreas de investigación, estaba menos interesado en contribuir a esas áreas, que en utilizar cualquier elemento de ellas que pudiera contribuir a la conceptualización de un posible tratamiento para individuos (y grupos) que padecieran el malestar conocido en aquella época como "melancolía" –una condición depresiva que se tornaba crónica cuando un individuo prolongaba la pérdida impensable de un objeto querido, pérdida que los modos normales o convencionales de "duelo" no lograban aplacar.

Ahora bien, el punto teórico importante del concepto psicoanalítico de trauma en Freud, reside en el hecho de que, de acuerdo con Freud mismo, no existe algo así como un *evento* inherentemente traumático. Incluso la especie más horrorosa de la pérdida encuentra diferentes respuestas en diferentes personas, algunas veces bajo la forma de traumatización, otras en el duelo, otras aún en los varios modos de sublimación, represión o simbolización que tienen lugar a lo largo del proceso de "elaboración" de la experiencia de la pérdida. Y aquí se hace necesario enfatizar nuevamente las diferencias entre la noción médica o fisiológica de trauma, y aquella psicológica, psicosomática o psicoanalítica. Desde un punto de vista físico, podría haber eventos inherentemente traumáticos, que serían cualquier evento con una fuerza lo suficientemente violenta como para destruir el organismo (individual o colectivo). El uso por parte de los historiadores profesionales del concepto de "crisis" como condición que pueden sufrir tanto los individuos como los grupos, indica que esta noción de evento histórico ya existe en el repertorio de la profesión. Pero desde el punto de vista de la noción psicoanalítica de trauma, hay crisis y crisis. No todas las crisis, sobre todo aquellas físicas que sufre el organismo, son traumáticas para los grupos o individuos afectados. De hecho, el trauma se refiere solamente a un tipo particular de respuesta a la crisis: el modo en el que ésta es (sólo) apercibida [*appercieved*] más que percibida, como el hurto del yo que luego (bajo la presión de un evento similar) se

[94] Véase M. Oakeshott, cap. 1. [Véase referencia en nota 70. N. de E.]

comprenderá y percibirá que fue. ¿Cómo sería una manera más "histórica", "historiológica" o "historiográfica" de construir el evento específicamente "histórico"? O, dicho en otros términos: ¿cómo sería una manera más historiológica de construir un cierto tipo de evento psicosomático (sea el "soma" en cuestión individual o colectivo)?

¿Es posible que el evento específicamente histórico sea un suceso que ocurre en algún presente (o en la experiencia de un grupo viviente), cuya naturaleza no puede ser discernida ni nombrada porque se manifiesta sólo como la "erupción" de una fuerza o energía que trastoca el sistema presente y fuerza un cambio (cuya dirección o trayectoria es incognoscible hasta que arranca o se entra en ella), con un fin, objetivo o propósito que sólo puede ser discernido, captado o respondido en un momento posterior? Pero no en cualquier "momento posterior". Más bien, en aquel momento posterior en el que la erupción de lo que parecería estar de alguna manera afiliado con un evento anterior revela o parece revelar, en el hecho de esa afiliación, el "sentido", significado, quid, incluso anticipación (aunque de modo velado y oscuro) tanto del evento original como del sucesivo.

Si esto fuera el caso, sería... un milagro.

6. El Posmodernismo y las ansiedades textuales*

¿Qué uso puede tener el posmodernismo para Europa Oriental? De hecho, ¿qué uso puede tener para Occidente? La sugerencia de que el posmodernismo es algo que se vive o se "sobrevive" más que algo que es cultivado o adoptado (véase el ensayo de Mostrovic) parece clausurar toda consideración seria de estos interrogantes. Pero Europa Oriental[95] comparte, con su contraparte occidental, un problema del que el posmodernismo se ocupa más seriamente que sus críticos: esto es, el problema de la historia. Y esto es así, porque el posmodernismo no es sino una cosmovisión basada en una concepción distintiva de la historia, su naturaleza, su significado y las diferentes maneras en que puede ser estudiada y utilizada.[96] Y la reconstitución de la historia como un suelo para dotar a la vida social modernista de un significado que trascienda los intereses y necesidades de una sola generación es un problema que tanto el Este como el Oeste han compartido, posiblemente desde 1956, pero seguramente desde el colapso del Muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética y el fin (putativo) de la Guerra Fría. Pero el posmodernismo debilita la naturaleza fundacionista de la idea occidental de conocimiento histórico. Insiste en que, cuando se trata de estudiar el pasado, los historiadores deben aceptar la responsabilidad de la reconstrucción de lo que, previamente, pretendían haber sólo descubierto.

Las naciones de Europa Central y Oriental se enfrentan al problema de la integración del pasado estalinista –es más, de todo el siglo XX– en una narra-

---

* Traducción de Mariela Solana.

[95] Uso el término "Europa Oriental" por deferencia al título del simposio. Pretendo abarcar todo, desde los Urales hasta la frontera oriental de Europa Occidental, incluyendo Europa "Central".

[96] Esto es cierto aun si uno toma en consideración la definición que da Lyotard del posmodernismo como la pérdida de creencia en toda "gran narrativa" por medio de la cual Occidente ha impuesto "sentido" en la historia desde los tiempos de Hesíodo. Ya que, como los críticos de Lyotard no se cansaron de señalar, el rechazo de todas las filosofías de la historia es, en sí misma, una filosofía de la historia en tanto establece un límite al tipo de sentido que la historia puede decirse que tenga.

tiva histórica coherente que, al mismo tiempo, justifique el rechazo a ciertos aspectos de ese pasado y afirme su continuidad con él. Por lo tanto, también en Alemania, Italia, España y hasta cierto punto incluso en Francia, existe el mismo tipo de problema, *vis à vis* el pasado fascista, nazi y colaboracionista y, especialmente, respecto al genocidio de los judíos, un crimen no sólo alemán sino también, en general, occidental. Además, las comunidades de Europa Occidental están buscando formas de integrar ese pasado de la nación con lo que parecen ser nuevas fuerzas globales que efectivamente rechazan la misma nación como una reliquia anticuada e ineficiente de un temprano, y ahora trascendido, sistema de economía política. Las comunidades de Europa Oriental, por el otro lado, intentan simultáneamente entrar a este mundo global y reconstituir la nación como una unidad viable de organización social. Estos desarrollos explican las presiones que sienten tanto los historiadores del Este como los del Oeste para concebir nuevas formas de integrar los pasados inmediatos de sus comunidades nacionales con un presente que se experimenta como algo que es no sólo transnacional, sino incluso antinacional, en sus tendencias dominantes.

Los historiadores siempre tienen problemas con los momentos transicionales en las historias de sus temas. Esto sucede no sólo porque, hablando propiamente, todo momento histórico es una transición en algún nivel, al estar entre una fase y otra del proceso histórico. Esto también sucede porque una "transición" es precisamente lo que *no puede* ser representado en ningún medio (incluyendo el cine) porque es lo que ocurre "entre" dos estados considerados (relativamente) estables: es el momento del "*switch*", el momento de la "transustanciación" en el que el "vino" de una realidad histórica de repente "se convierte" en la "sangre" de otra. Y este momento no puede ser representado porque tiene el mismo *status* que el espacio en blanco que divide los cuadros de una película. El momento en que algo se convierte en otra cosa, o en algo diferente a lo que había sido antes, no puede ser representado en imágenes verbales o visuales porque este momento es precisamente el momento de la ausencia de la presencia, el momento en que una presencia es vaciada de su sustancia y llenada con otra. Y en cualquier reporte científico de este fenómeno, debe decirse que tal momento es sobredeterminado –*demasiado* lleno de fuerzas causales– demasiado lleno de "milagros" para ser el tema de una explicación.

Tómese el problema de la transición entre "la Edad Media" a "la Edad Moderna". ¿Nos atreveríamos a preguntar qué "causó" esta transformación?

¿Cómo podríamos hacerlo, sin preguntarnos antes si la brecha que se presume que existe entre los dos períodos en cuestión ("la Edad Media" y "la Modernidad") realmente existió? Debemos admitir que el problema de la transición entre "la Edad Media" y "la Modernidad" existe sólo gracias a la fuerza de nuestra creencia de que algo así como "la Edad Media" y algo así como "la Modernidad", de hecho, han existido y no son meros productos de nuestra capacidad de asignar nombres a diferentes partes de un continuum y crear, así, diferencias-en-la-continuidad.

De hecho, el problema de la transición y, por ende, de la distinción entre la Modernidad y la Postmodernidad es del mismo orden aporético. La Modernidad puede ser definida como aquello que vino después de la Edad Media o como aquello que vino antes de la Postmodernidad. Pero, en ese caso, la sustancia del concepto de modernidad todavía permanece indeterminable.

Es esta indeterminabilidad de la historia lo que sabe el posmodernismo –aunque sepa que lo sabe o no lo sepa. El posmodernismo sabe que viene después del modernismo, aún sin saber en qué consistía éste y sin saber en qué consiste su propia "posteridad". Esto es así, porque el posmodernismo extiende el proyecto modernista de desmitificar el pasado hasta incluir el mismo "conocimiento histórico" en que esa desmitificación se basó. En el siglo diecinueve, un "conocimiento histórico" recientemente disciplinado y profesionalmente producido fue usado para desmitificar el viejo mundo feudal del sacerdocio, la aristocracia y la monarquía. Fue el conocimiento histórico el que reveló hasta qué punto el Antiguo Régimen se había basado en la magia, el engaño, la fantasía y la ficción –de hecho, se trataba de un mundo "inventado". Contra este mundo ficcional y fantástico, la historia estableció la verdad de la realidad –el pasado que uno podía conocer con seguridad ya que, al ser algo pasado, ya no podía cambiar y podía ser, entonces, objeto de una determinación puramente "factual". El posmodernismo considera al conocimiento histórico mismo como algo "inventado".

Ésta no es, por supuesto, toda la historia. En efecto, el posmodernismo nace, en parte, como una respuesta a lo que deseo denominar los eventos distintivamente "modernistas" del siglo veinte.[97] No se debe recordar todos

[97] Véase mi ensayo "The Modernist Event" en Sobchank, Vivian (de.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Nueva York/Londres, Routledge, 1996, pp. 17-38. [White, 2003. N. de E.]

los eventos que hacen que nuestro siglo sea diferente a los anteriores para plantear el caso, pero algunas pocas indicaciones pueden ser útiles. En primer lugar, sólo en nuestro siglo fueron consagradas todas las implicaciones de la industrialización (expansión masiva de la población, urbanización y economías internacionales) y sus efectos (hambruna masiva, ciclos económicos de alzas y caídas, contaminación de la ecoesfera, guerras mundiales y muertes masivas gracias a armas tecnológicas como la bomba de hidrógeno). La escala, intensidad y alcance de estos eventos los hacen impermeables a las categorías tradicionales de la representación y explicación histórica. Con esto quiero decir que lo que solemos denominar "conciencia histórica" no contiene ni las categorías ni las técnicas representacionales requeridas para la historización efectiva de estos hechos. Por ejemplo, estos eventos no se prestan para el tipo de tratamiento "dramático" del que se sirvieron los historiadores por dos milenios como base para la representación de acontecimientos específicamente "históricos". Esto significa, entre otras cosas, que no se prestan a ser interpretados por medio de la narrativización.

En segundo lugar, la velocidad con que se expanden, a lo largo del globo, las noticias de los eventos en la era tecnológica y la rapidez con que se archivan y diseminan a públicos internacionales, en virtud de los sistemas de televisión satelital y de las redes de computadoras, han destruido los ritmos tradicionales de las prácticas de transmisión preindustriales, que daban lugar a una absorción gradual y selectiva de los eventos a lo que se solía llamar "registro histórico". En algún momento de los últimos cincuenta años, el "registro histórico" alcanzó una condición de sobrecarga, similar a lo que les pasó a los masivos almacenes que se utilizaban para guardar los documentos producidos por los estados y corporaciones modernas, saturados más allá de su capacidad e incapaces de reservar sino una fracción del total de la documentación producida. Cuanto más se acerca uno al presente, más eventos se esconden detrás de la gran cantidad de documentos que dan fe de su ocurrencia.

En tercer lugar, esta condición de ocultamiento gracias a la sobredocumentación es, ella misma, un producto de instrumentos electrónicos radicalmente nuevos de registro y presentación –como el cine, el video, la fotografía digitalizada– que poseen un poder tan asombroso de transformar, metamorfizar o, también, manipular imágenes como para poner en cuestión

la tradicional, y tradicionalmente simple, idea misma de percepción.[98] La imagen ya no es registro o índice de lo que, de otra forma, podría haber sido simplemente percibido por los cinco sentidos. Ahora, más bien, la imagen es considerada algo producido o inventado más que algo encontrado; algo que, al haber sido producido por los instrumentos de registro, puede ser infinitamente reproducido y rehecho, de forma tal que las diferencias que se suponía que existían entre el fenómeno y su ocasión nominal, entre el fenómeno y su imagen, entre la imagen original y su reproducción o simulacro, se fueron por la borda.

Esto no quiere sugerir que la sospecha posmodernista sobre la documentación se extienda sólo a los eventos modernistas, ya que si los eventos modernistas parecen ser infinitamente complejos y, a su vez, insustanciales en virtud de la forma en que los medios pueden ser utilizados para manipular imágenes e índices de ellos, uno sólo debe mirar por un momento los eventos pasados –como batallas, revoluciones, hambrunas o la caída de los imperios– para darse cuenta de que son similarmente complejos e insustanciales y de que su aparente sustancialidad y apertura a la percepción fueron, fundamentalmente, funciones de la penuria de documentos que tenemos de ellos y de la crudeza con que fueron registrados por sus testigos. Con la multiplicación de imágenes de la realidad "histórica", parecemos estar más lejos en lugar de más cerca del pasado mismo.

Me parece que nuestro siglo está justificado en sentirse separado de, en lugar de continuo a, los siglos que lo precedieron. Estamos separados del "pasado" por una especie de salto cuántico o cambio radical que ha inaugurado un nuevo orden de existencia histórica. Ha habido una transformación cualitativa de lo que solíamos pensar de los eventos "históricos", una transformación que requiere nuevas categorías para pensarlos y nuevas técnicas de representación para comprender su forma y aspecto. Este sentido de discontinuidad entre nuestra modernidad y las distintas modernidades que han precedido a la nuestra es lo que conduce a la devaluación de todo pasado previo. Si la diferencia entre nuestro pasado inmediato y los pasados más remotos de la vieja historia parecen mayores que las similaridades, entonces este pasado más remoto –todo lo que se supone que ha pasado antes de nuestro

[98] Véase Janet Staiger, "Cinematic Shots: The Narration and Violence" en Ibid., pp. 39-54 y Nichols, Bill, "Historical Consciousness and the Viewer: Who Killed Vincent Chin?" en Ibid, pp. 55-68.

siglo– puede ser aprehendido simplemente como una reserva de curiosidades y "coleccionables".[99] Estos eventos pueden ser arrancados de sus contextos históricos e insertados en cualquiera de las varias presentaciones del pasado –menos como documentos, reliquias, monumentos o índices del mismo que como *virtuales* objetos pasados u objetos de un *pasado virtual*–.[100]

Ahora, me gustaría sugerir que cuando se trata de representar la realidad pasada, el posmodernismo nos puede enseñar que un pasado virtual es alo máximo que podemos aspirar. Aunque todos sabemos que el pasado –o ciertas personas, instituciones, eventos, etc.– alguna vez existieron, sucedieron o vivieron, también sabemos que este pasado *ya no* existe, sucede o vive. Aunque hay evidencia indudable – en la forma de monumentos, reliquias, restos y documentos– de que el pasado alguna vez existió, estos rastros del pasado pueden ser considerados como efectos cuyas causas originales han dejado de existir. Estos restos sobreviven en el presente como indicios del pasado, pero ya no funcionan como efectos de las fuerzas causales (pasadas) que originalmente los produjeron. Ahora son series de efectos que pertenecen a un orden del ser que es sostenido por fuerzas causales que pertenecen a otro orden. Así, por ejemplo, la Catedral de Vezelay –un monumento supremo del viejo arte romanesco y del temprano arte gótico eclesiástico– es mucho más un efecto de los esfuerzos decimononos de Viollet-le-duc, su restaurador original, y de la oficina francesa de monumentos históricos que lo mantiene, que de los esfuerzos de sus constructores originales o de la cultura a la que perteneció.[101] Y lo mismo puede

[99] "Coleccionables" es un término que nombra una categoría de objetos a la venta en Estados Unidos que derivan su valor ni de su antigüedad ni de su belleza ni de su utilidad, sino sólo de su posibilidad de interesar a alguien que pueda querer "coleccionarlos". No puede decirse siquiera quelos "coleccionables" son una variante moderna de los objetos que solían habitar el "gabinete de curiosidades", objetos que hallaban su lugar en una "colección" gracias a su naturaleza exótica o su proveniencia de lugares desconocidos y misteriosos. Un coleccionable es simplemente un objeto que puede ser de interés para alguien por cualquier motivo. En las sensibilidades históricas posmodernistas, se cree que los objetos que habitan el pasado poseen este aspecto de "coleccionable".

[100] Por "virtual", por supuesto, aludo a ese objeto supremo de interés posmodernista: la realidad virtual.

[101] Y lo mismo es cierto de un gran número de monumentos históricos de Europa Central, tan frecuentemente destruidos y reconstruidos que, prácticamente, nada del original puede decirse que persiste. Pienso en la Iglesia de San Matías, en Budapest o la Manzana Central de Poznan. Estos son monumentos virtuales, que producen los efectos de "historicidad" sin las causas de los mismos –a no ser, por supuesto, que se piense de forma posmodernista y reconozca que la "historicidad" no es sino un efecto. ¿Alguno ha intentado definir, alguna vez, la esencia o sustancia de la "historicidad"?

ser dicho de la mayoría de las instituciones que constituyen la sustancia de nuestras sociedades en el mundo moderno.

También, a propósito de nuestra actitud hacia esas "cosas viejas" que componen nuestra "herencia histórica" y sobre cuyas bases estamos obligados –tanto por conservadores como por liberales– a construir nuestro futuro, me parece que el posmodernismo nos ofrece una actitud eminentemente saludable. Nos invita a evaluar el pasado desde el punto de vista de su utilidad para el presente. Lo que no equivale a sugerir que este "presente" sea algo conocido en su esencia o algo con lo que nos tengamos que comprometer sin reservas. Al contrario, el "presente" es una construcción tanto como lo es el "pasado" o el "futuro". Entones, desde una perspectiva posmodernista, cuando se trata de las aporías de la historia –el pasado, el presente y el futuro– nos encontramos atrapados entre estas construcciones. Claro que "¡todo lo sólido se desvanece en el aire"! Pero ¿de quién es la culpa? No es la culpa del posmodernismo. Al contrario, el posmodernismo es una respuesta a esta condición, un producto de la modernidad capitalista.

Quizás sea útil en este momento especificar algunas de las implicaciones de una idea posmodernista de la historia e indicar algunos de los miedos y ansiedades que el posmodernismo despierta en los devotos de la anticuada o, como se la denomina, "profesional" investigación histórica. Un muy conocido defensor de valores tradicionales (específicamente, aquellos valores de vida de la clase media victoriana), la profesora Gertrude Himmelfarb, ha expuesto con detalle las objeciones de los historiadores profesionales contra el posmodernismo en el pensamiento histórico, de la siguiente manera:

> ...el posmodernismo equivale a una negación de la fijeza de todo "texto", de la autoridad del autor por sobre el intérprete, de todo "canon" que "privilegia" los grandes libros por sobre las historietas... de toda correspondencia entre el lenguaje y la realidad, es más, de toda realidad "esencial"...En la historia, es la negación de la fijeza del pasado, de la realidad del pasado más allá de lo que el historiador elija hacer con él y, así, de toda verdad objetiva acerca del pasado.[102]

[102] Gertrude Himmelfarb, "Telling it as you like it: Post-modernist history and the flight form fact" en: *Times Literary Supplement*, Octubre 12, 1992, p. 12.

La profesora Himmelfarb procede a extraer las implicaciones morales (o, mejor dicho, inmorales) de este hilo de negaciones de la "fijeza": "la historia posmodernista, uno podría decir, no reconoce ningún principio de realidad, sólo el principio del placer –la historia como el placer de los historiadores."[103] Esto equivale a lo que ella denomina "la estetización" de la historia, el opuesto conceptual, según ella, de la cognitiva y moralmente responsable historia "crítica" de la edad moderna. De hecho, la visión de la verdad de Himmerlfarb, como la de sus prototipos del siglo diecinueve, conlleva un compromiso moral no hacia la verdad en general –de la que puede haber diferentes especies[104]– sino hacia el tipo específico de verdad producido por la investigación y la escritura histórica. Este tipo de verdad es una garantía, no sólo contra la "anarquía", sino también contra toda forma de investigación histórica interesada que revisase la forma o el contenido de la "doxa" histórica recibida. Así, Himmelfarb concluye su polémica en defensa del "principio de realidad" en la erudición histórica con una diatriba contra los marxistas no redimidos, las feministas, los negros y otros grupos étnicos, los multiculturalistas y los nuevos historicistas por sus esfuerzos "radicalistas" para revisar lo que finalmente denomina "historia tradicional".[105] "En la causa común del radicalismo", ella concluye:

> ...los estructuralistas y postestructuralistas, los nuevos historicistas y deconstruccionistas, han podido pasar por alto cualquier incompatibilidad lógica que haya podido existir entre sus teorías. Como los comunistas y los socialistas de una generación anterior, han formando un "frente popular" marchando por separado por un fin común.[106]

En el proceso, se han deshecho no sólo de la "disciplina, la moral y el profesionalismo" requerido por la "metodología" histórica, sino también de "la

---

[103] Ibid.

[104] Digo esto porque el derecho, la filosofía, las ciencias naturales, las ciencias sociales, el arte, la literatura y la historia lidian con la verdad *de alguna forma u otra*. La pregunta en cuestión es: ¿cuáles son las diferencias entre estas especies de verdades, cómo son producidas, cuál es su alcance y utilidad y, finalmente, cuál es su relativa autoridad? La profesora Himmelfarb lamenta el "desprecio" posmodernista hacia la verdad, la verdad, añade, "no como el principio filosófico máximo sino como una regla práctica, heurística de la academia histórica..." Ibid. p. 13.

[105] Ibid., p.15.

[106] Ibid., p.15.

misma idea de un razonamiento histórico, de una coherencia, consistencia y facticidad".[107] Consecuentemente, ella concluye, aunque "el posmodernismo nos seduzca con su llamada a favor de la liberación y la creatividad... puede ser una invitación al suicidio intelectual y moral". Porque el posmodernismo no es sólo "radicalmente antihumanístico" sino también "profundamente antihistórico". Mientras pretende liberar a los hombres del "peso de la historia", de hecho, sólo los libera del "peso de la humanidad". En este impulso "liberacionista", la historia posmodernista se revela ya no como "una nueva y superior forma de la disciplina" sino como la misma "negación" de la disciplina.[108]

No deseo cuestionar la caracterización que la profesora Himmelfarb hace de algunas de las implicaciones que trae aparejado el modo de pensar histórico posmodernista para la manera tradicional de hacer historia. Pero me gustaría resaltar que ella muestra una obvia falta de interés a la hora de dar cuenta de los atractivos de la historia posmodernista.[109] Y, ciertamente, ella no historiza su propia posición ni se pregunta si no pueden haber buenas razones para el encanto que el posmodernismo ejerce en académicos e intelectuales que están menos satisfechos que ella respecto a las realidades sociales presentes y que desean concebir formas de pensamiento diferentes.

Sin embargo, puede ser iluminador especular sobre el significado de su perspicaz interpretación de la relación entre lo que Fredric Jameson llama "la ideología del texto" y el posmodernismo. Ella sostiene que el posmodernismo está basado en la negación de la "fijeza de todo texto..." Más adelante, ella equipara esta negación con la negación de toda "fijeza del pasado". Y está completamente justificada al hacer esta equiparación. Ya que se desprende de su identificación el corazón del posmodernismo: su tendencia "textualista".

El "textualismo" no es, por supuesto, la única característica del posmodernismo, pero es crucial para la comprensión de las concepciones posmodernistas de la historia y de las ansiedades que el posmodernismo despierta en cualquiera que aún sea devoto de la historia "tradicional". Porque se da el caso de que la historia tradicional –como la tradición misma– se basa en una

[107] Ibid., p.15.
[108] Ibid., p.15.
[109] Ella rebaja el interés del historiador profesional en el posmodernismo al deseo de chocar, de presentarse como novedoso, a la moda, veloz y "pura necedad". Véase Ibid., p. 15.

creencia fundamentalista en la "fijeza de los textos". El textualismo niega, de hecho, la fijeza de los textos y, por ende, toda posibilidad de fijar definitivamente el significado de toda "historia" basada en los textos mismos. Pero hace falta explicar, con un poco más de detalle que la profesora Himmelfarb, el tipo específico de textualismo en que se basa el posmodernismo.

Por textualismo entiendo la idea de que el texto escrito constituye un paradigma de cultura, que las producciones culturales pueden ser mejor entendidas bajo el modelo de la producción textual y que la interpretación de la cultura es mejor realizada por medio de prácticas de lectura exactamente análogas a aquellas utilizadas en la lectura de los textos.[110] A primera vista, no hay muchos elementos en esta posición para ofender a los humanistas más tradicionales de quienes se espera que, en tanto son filólogos o historiadores anticuados, incluyan una concepción del "mundo como texto" a sus análisis de cualquier artefacto cultural. Pero el "texto" que es invocado por los posmodernistas como paradigma tanto de la cultura y de la identidad no es el texto de los humanistas. Es un texto que siempre está reñido consigo mismo, un texto que no conoce ni su arquetipo ni su genealogía, un texto perverso del que puede decirse que escribe a su lector, así como de su escritor puede decirse que sólo lo lee. Para los textualistas posmodernistas, el texto es un tejido de tropos y figuras, un "artefacto que se autoconsume" y que siempre oscurece lo que parece querer revelar, que deshace al nivel figurativo de la enunciación lo que parece estar diciendo al nivel literal y viceversa, y termina presentándose a sí mismo como una especie de "libre-juego" sin fin que no reconoce ni a la lógica ni al racionalismo como su maestro. Es, en efecto, una negación de la "fijeza del texto"...[111] Pero si la fijeza de los textos es negada, entonces también debe ser negada la fijeza de la supuesta línea que existe entre las visiones ideológicas y objetivas de la realidad histórica. Para los posmodernistas, esta línea siempre está cambiando, dependiendo de la forma en que la objetividad este siendo definida en las ciencias sociales, pero siempre está cambiando de forma tal que pueda absorber la objetividad a la ideología –para exponer que el objetivismo

[110] Véase Barthes, art. "Texte (Théorie du)" en: *Encyclopaedia Universalis*, Paris: Encyclopaedia Universalis, Francia, 1974, voluntad. 15, pp. 1013-1017.

[111] Véase Barthes, "From Work to Text", en *The Rustle of Language*, Berkeley, Universidad de California, 1992 [Barthes, "De la obra al texto" en Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona Buenos Aires, México 1987, pp. 73-82. Traducción de C. Fernández Medrano. N. de E.]; White, "The Interpretation of Texts", en *Berkshire Review*, No. 7, 1984.

en las ciencias sociales también es una ideología. Y la idea de que el objetivismo es una ideología tiene importantes implicaciones para la conceptualización de las ciencias sociales en el momento presente.

Es un lugar común del discurso post-Guerra Fría contemporáneo que nos hemos convertido en postideológicos, como si el quiebre de la Unión Soviética hubiera confirmado el reclamo de los Estados Unidos de que su política exterior estuvo basada en la "realidad", mientras que la sus enemigos rusos estuvo basada en la "ideología". De allí, el conocido argumento del "fin de la ideología" sobre el que se basó el aparentemente "posmodernista" libro de Francis Fukuyama acerca del fin de la historia misma. Desde una perspectiva posmodernista, por supuesto, no es la "ideología" lo que ha terminado con la derrota putativa del "Comunismo" sino la ideología del objetivismo que pretendía ser capaz de distinguir entre la "ideología" y la "realidad" apelando a los "hechos" de la "historia". Desde una perspectiva posmodernista, el supuesto "fin de la ideología" no es sino un efecto tardío del triunfo de la ideología del objetivismo mismo. Desde una perspectiva posmodernista, nuestra visión de la historia es, y sólo puede ser, ideológica de cabo a rabo y da la casualidad de que es el objetivismo la ideología que disfruta una precaria posición de hegemonía en el momento. La distinción importante, desde un punto de vista posmodernista, no es entre ideología y objetividad, sino entre las construcciones ideológicas de la historia que son más o menos abiertas acerca de la naturaleza "construida" de sus versiones de la historia y más o menos dispuestos a hacer de sus modos de producción elementos de su estudio. Las versiones posmodernistas de la historia son como esas películas sobre la realización de películas o como esas novelas sobre la creación de novelas o como esos espectáculos (brechtianos) que insisten en llamar la atención sobre su propia "ficcionalidad". Por supuesto que estas versiones de la historia son raramente producidas por los historiadores profesionales – ya que *ser* un historiador profesional significa estar comprometido con la "ideología de la objetividad" - pero, ¿quién autoriza (además de la misma profesión) a los historiadores profesionales a determinar qué es lo "adecuado" y qué no en la representación histórica? ¿Debe uno creer en "la fijeza del pasado", "la fijeza de los textos", en la disciplina "moral a su vez que profesional" y en el "principio de realidad", tal como fueron definidos por la Profesora Himmelfarb, para tener el derecho a construir una versión verídica del pasado que sea, a la vez, implícitamente, o incluso explícitamente, crítica del presente? Si las nociones posmodernistas de la historia están informadas por una crítica

a la ideología del objetivismo, esto no significa necesariamente que están opuestas a la verdad como fin en sí mismo. Pero el posmodernismo reconoce que la "realidad" siempre es tanto construida en el discurso como descubierta en los registros históricos. Lo que significa que la "objetividad" posmodernista es consciente de su *propia* naturaleza construida y hace de su labor de construcción el tema de su discurso.

Es en su compromiso a determinar los límites de la realidad que las ideas posmodernistas de la historia hallan el suelo para una alianza con la "literatura", por lo que entiendo la "escritura literaria" en su forma "modernista" característica del siglo XX.[112] Ya que fue la escritura literaria modernista la que, en sus esfuerzos por probar los límites de lo "real", trascendió muchas de esas distinciones que, habiéndose convertido en dogmas, aseguraron las ilusiones del objetivismo en las modernas ciencias sociales y humanas.

Entre las distinciones que han trascendido se encuentran:

1) Aquella entre los eventos y su representación en el discurso. Los posmodernistas creen que los eventos existen y han existido en el mundo real pero que, en nuestro esfuerzo por representarlos, inevitablemente oscurecemos o distorsionamos lo que puede hacer sido una percepción de ellos.

2) Aquella entre los documentos y los textos (literarios). Los posmodernistas creen que todos los documentos (escritos) –lo que una vieja tradición académica denominaba "monumenta"– son textos y esto significa que deben ser sometidos a las mismas técnicas explicativas que las utilizadas en textos literarios. Esta creencia expone los documentos a la crítica de la naturaleza ficcional de su "literalidad" y permite la revelación de sus distorsiones sistemáticas del referente, aún cuando pretendan ser nada más que un índice inocente de algunos procesos o instituciones.

3) Aquella entre los textos (literarios) y su contexto social. Los posmodernistas creen que el contexto social es un texto en sí mismo o que es aprehensible sólo como un texto. Esta idea desafía la opinión de los objetivistas de que, mientras el texto puede ser leído sólo por medio de las prácticas hermenéuticas y diplomáticas más arcanas, el contexto es inmediatamente accesible por medio de procedimientos comunes de lectura e interpretación.

---

[112] Vease Barthes, "To write: An Intransitive Verb?", en *The Rustle of Language*, Berkeley, Universidad de California, 1992; [Barthes, "Escribir, ¿un verbo intransitivo?" en Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona Buenos Aires, México 1987, pp. 23-34. Traducción de C. Fernández Medrano. N. de E.].

4) Aquella entre el discurso literal y el figurativo. Los posmodernistas creen que cualquier intento de describir o representar la realidad en el lenguaje debe tropezar con el hecho de que no hay lenguaje literal, que todo lenguaje es, esencialmente, figurativo. Por ende, creen los textualistas, el texto siempre está diciendo algo más o algo otro de lo que parece decir; por lo que su "veracidad" sólo puede ser determinada después de la interpretación. La verdad o los hechos no pueden ser utilizados para interpretar los textos porque toda versión de la verdad es, en sí misma, otro texto.

5) Aquella entre el referente de un discurso y el tema del discurso. Los posmodernistas creen que el tema de un discurso siempre está siendo sustituido por su aparente referente. El objetivismo confunde este tema construido con el referente. No son los eventos los que son construidos sino, más bien, primeramente, los hechos y, en segundo lugar, el tema del discurso. En la representación histórica, este doble proceso de construcción lleva al historiador más y más lejos del referente en lugar de más y más cerca. El objetivismo posmodernista toma en cuenta este proceso de alienación del referente y lo presenta como un elemento de su propio discurso.

6) Aquella entre los hechos y la ficción. Como los hechos son en sí mismos construcciones lingüísticas, los "eventos bajo una descripción", los hechos, no tienen realidad por fuera del lenguaje. Por eso, mientras que los *eventos* pueden haber pasado, la representación de ellos como *hechos* los dotan de todos los atributos de temas literarios o, incluso, míticos.

Y finalmente,

7) Aquella entre la historia y la literatura. Los posmodernistas suponen que, dado que la escritura histórica es un tipo de discurso y, especialmente, un discurso narrativo, no hay diferencias sustanciales entre las *representaciones* de la realidad histórica y las *representaciones* de eventos y procesos imaginados. Pero va más allá de esto y sostiene que la escritura literaria modernista es más "objetiva" que la escritura histórica basada en hechos en la medida en que presenta a sus propios modos de producción como elementos de su estudio. Es esta autorreferencialidad de los textos literarios modernistas lo que los libera de su estatus de "ficciones" y nos permite ver las formas en las que, simplemente por la ausencia de tal autorreferencia, los textos históricos tradicionales inevitablemente caen bajo la "ideología". Esto no significa que la autorreferencialidad garantiza una evasión de la ideología, sólo que se protege de la ideología del objetivismo, la ideología que no se sabe como tal.

Es fácil ver por qué los custodios de la cultura y la sociedad de Europa Occidental y de los Estados Unidos – autoproclamados "vencedores" por sobre sus antiguos oponentes "comunistas" de la Guerra Fría – deberían temer la proliferación de ideas textualistas entre las ciencias humanas y sociales. El textualismo socava las alegaciones de autoridad moral de aquellas "verdades" (sí, entre comillas) sobre la política, la sociedad y la cultura producida por las ciencias humanas y sociales en ambos lados de la Guerra Fría desde 1945. El textualismo rechaza la distinción entre "objetivismo" y distorsión "ideológica" sobre la que se habían fundado las ciencias humanas y sociales en Europa Occidental a fines del siglo diecinueve. Y esta distinción es algo que hay que superar –seguramente en Occidente, pero especialmente en Oriente– y especialmente en tanto Occidente este interesado por –¿y desee controlar?– el futuro del Oriente.[113] Si este es el caso, entonces obviamente tanto el Oriente como el Occidente necesitan del posmodernismo –aunque por diferentes razones.

He visto evidencia de que muchos académicos rusos, y varios occidentales, parecen creer que la "victoria" del (capitalismo de) Occidente sobre (el comunismo de) la Unión Soviética confirma la validez no sólo de las ciencias sociales occidentales, las prácticas económicas de libre mercado y la democracia americana, sino también de la conciencia histórica burguesa. Con vistas a una necesidad de reconceptualizar el pasado de las comunidades de Europa Oriental, a los historiadores de esos países se les aconseja deshacerse del materialismo histórico y aceptar los métodos "sociocientíficos" occidentales y burgueses de reconstrucción y explicación histórica. A mi modo de ver, ésta es la última cosa que la sociedad rusa –o cualquier otra– necesita.

En primer lugar, porque nadie "necesita" una concepción de la historia o metodología social específica. En segundo lugar, porque tanto las ciencias sociales como las concepciones de la historia son más o menos útiles depen-

[113] Mientras escribo estas palabras, los diarios reportan un debate entre las naciones pertenecientes a OTAN sobre cuáles y cuántos países de la Europa Central serán admitidos como miembros. El presidente Bill Clinton quiere admitir sólo a Polonia, Hungría y República Checa, rechazando la admisión de otras naciones de Europa Central hasta que prueben que sean merecedoras de unirse a una alianza militar establecida para defender a Occidente de esas mismas naciones. Rusia objeta, por supuesto, pero no puede hacer mucho, dado que, en última instancia, lo que espera es ser admitida en esta misma alianza – en ese caso habría alcanzado la posición posmodernista de haber entrado a una alianza destinada a defenderse de sí misma.

diendo de las situaciones en que se encuentran las comunidades mismas. Si la "utilidad" es sustituida por las "necesidades" en cualquier evaluación de lo que es deseable, para una comunidad dada en un momento dado en su desarrollo, es obvio que una concepción posmodernista de la historia puede ser de mejor servicio para los países de Europa Oriental hoy en día que cualquier versión del objetivismo occidental. De hecho, las naciones occidentales sacarán provecho de una buena dosis de conciencia histórica posmodernista en tanto pueda ayudar a disipar la ilusión que tienen sus historiadores de que la victoria del capitalismo en la Guerra Fría confirma la objetividad y el realismo de las ciencias sociales desarrolladas en el Oeste para el procesamiento de ese conflicto. Pero la contribución más importante que los posmodernistas pueden hacer a los historiadores de Europa Oriental, hoy día, sería permitirles enfrentar la cuestión de cómo las comunidades nacionales pueden *volver a empezar*. Si la investigación histórica puede contribuir a responder a tales preguntas, lo puede hacer no buscando la única verdad acerca de los orígenes de la nación o el único relato verdadero sobre su formación a lo largo del tiempo, sino multiplicando los relatos *posibles* sobre sus orígenes y su evolución. Esto sería consistente con la concepción posmodernista de investigación histórica articulada por Michel Foucault en su última obra. Es perfectamente legítimo escribir la historia del pasado, dice Foucault, pero es mucho más interesante y, en última instancia, más productivo imaginar la historia del presente.

Hay muchas formas de caracterizar las disciplinas de la producción de conocimiento – por los objetos que eligen como propios, por sus métodos de análisis o por la función que sirven en su sociedad. Pero las disciplinas de las ciencias humanas y sociales también pueden ser definidas por las ansiedades y miedos que motivaron su establecimiento como campo especial de estudio, en primer lugar. La sociología moderna y la psicología son un buen ejemplo. La primera es una respuesta obvia a los miedos y ansiedades causados por los efectos socialmente disruptivos de la industrialización y la urbanización de Occidente, la otra es una respuesta a los miedos y ansiedades causados por la desestabilización de la noción de yo que servía de sujeto de las éticas, políticas y derecho post-renacentista. El establecimiento del campo de la antropología fue un producto o respuesta a los miedos y ansiedades generados por la experiencia del Imperio a fines del siglo diecinueve.

El estudio de la historia es otro asunto. Hasta comienzos del siglo diecinueve, los estudios históricos eran un dominio para *amateurs*, diletantes, pe-

dagogos, anticuarios, genealogistas y devotos de varias religiones y confesiones políticas. Excepto por el lenguaje necesario y, quizás, un cierto interés legalista en documentos públicos, no era necesaria ninguna pericia particular para estudiar el pasado. Ayudaba tener experiencia práctica en el campo que uno estaba estudiando: la historia de la guerra era considerada un tema de estudio propio para ex-soldados, la historia de las instituciones públicas, para legalistas retirados, las historias de las familias, para sus miembros, y así sucesivamente. Si bien desde el Renacimiento hubo académicos que se denominaron a sí mismos historiadores, el estudio del pasado para ser utilizado por maestros, moralistas u otros custodios del bien público no requería ninguna licencia particular o introducción a una metodología especial para quienes estaban interesados en dicho estudio. Sólo en el siglo diecinueve se disciplinó la profesión histórica, se trasladó a las universidades y academias, se la dotó con el estatus de *Wissenschaft* y fue subsidiada por los nuevos estados-nación en formación como proveedora de servicios de los que esos estados no podían prescindir.

A primera vista, parece extraño que un gobierno le pagara a un grupo de hombres para estudiar el pasado de la nación que se les habían encargado manejar y supervisar. Se puede entender que los estados le paguen a los administradores, los maestros, la policía y los establecimientos militares, incluso a los científicos naturales y a los físicos, para servir a la ciudadanía. Pero ¿qué razón llevaba a los estados a pagarle a un grupo de académicos para estudiar el pasado, no como una ayuda para el cumplimiento de sus deberes como maestros o moralistas, sino como un fin en sí mismo, como una contribución al conocimiento –como si el conocimiento del pasado, no sólo del pasado nacional sino de cualquier pasado, fuera un fin en sí mismo? La respuesta es, por supuesto, obvia. Durante el siglo diecinueve, los estudios históricos fueron disciplinados (institucionalizados, trasladados a las universidades, constituidos en una especie de ciencia) para dar legitimación a esas naciones cuyos orígenes eran tan oscuros como incierta su composición étnica. Lo que los cuadros de historiadores recientemente disciplinados debían disipar eran los miedos que generaba la incertidumbre de los orígenes y las ansiedades que inspiraba el espectro de hibridismo o mestizaje. Al proveer a la nación de un equivalente a lo que los genealogistas proveían a las familias, los historiadores profesionales del siglo diecinueve no sólo establecieron la pureza de la línea de sangre del grupo sino que también

confirmaron el reclamo del grupo étnico dominante, dentro de la nación, sobre la tierra que gobernaba.

Todo esto es obvio –y un lugar común–. Los historiadores estudiaban otros períodos y otros lugares además de las naciones a las que pertenecían; e hicieron contribuciones al conocimiento del pasado que no se relacionaba genética o genealógicamente con sus propias naciones. También debatían entre ellos y los miembros de otras disciplinas cuestiones acerca de la naturaleza de la historia, cómo estudiarla mejor, qué usos sociales podría tener, etcétera, en formas que no habían sido pensadas con anterioridad. Y no habían sido pensadas antes porque, previamente, los estudios históricos no habían reclamado el estatus de una ciencia, con los estándares y la objetividad para la evaluación de evidencia, y como legitimador del origen y sustancia de la nación.

Pero tampoco fueron pensadas porque la nueva "historia" disciplinada había cambiado radicalmente el contenido de la "historia" a partir de la cual los "historiadores" debían escribir la "historia". Formas previas de reflexión histórica han sido, a menudo, utilizadas como base para un intento de predecir el futuro o para adivinar su sentido general o, al menos, para evaluar las posibilidades de actuar en el presente. Ya no. A partir de mediados del siglo diecinueve, los estudios históricos tendrían sólo la tarea de estudiar lo que ya había sucedido, lo que ya había terminado y no podía ser deshecho, lo que yacía en una cómoda fijeza más allá del horizonte de la percepción en el pasado, y lo que podía ser conocido con certeza porque ya no podía no ser lo que era. Todo esto fue asumido para disipar los miedos y ansiedades de un origen incierto y los temores de una mezcla corruptiva de sangre, géneros y esencias.

Pero si la historia fue disciplinada para disipar los miedos y ansiedades de nuevas circunscripciones sociales obsesionadas por el deseo de pureza de sangre y de suelo, éstos no eran necesariamente los miedos y ansiedades de la disciplina que prometía disiparlos. Las ansiedades de los historiadores eran de otro orden, tenían que ver con la naturaleza y el *status* –cognitivo y moral– del conocimiento que estaban produciendo. Porque los estudios históricos fueron disciplinados sin haber pasado por ninguna "Revolución copernicana" que hubiera erigido los fundamentos del estudio científico moderno del mundo natural. La historia debía estudiar el pasado *humano*, la humanidad en su diferencia respecto al resto de la naturaleza y trascender los

límites de las determinaciones meramente naturales. Como el agente de la historia era el hombre y como el hombre trascendía los límites de la determinación meramente natural, esto significaba que la causalidad histórica difería radicalmente de la causalidad natural. Pero si éste era el caso, ¿en qué consistía una explicación específicamente histórica (a diferencia de una natural)? Y, más aún, si, como sostenía la doxa, los eventos históricos diferían de los eventos naturales en virtud a su individualidad –su carácter único e irrepetible– ¿cómo podían ser comprendidos, captados en su individualidad, y sujetos a consideraciones mínimamente objetivas?

Estas dos cuestiones –la naturaleza del agente de la historia y el método por el cual captar los efectos de los actos de este agente– fueron resueltas por medio de la incorporación, a los procedimientos históricos, de la técnica que daba fe de su *status* como una actividad mitológica y de su vínculo con el arte literario. Esta técnica era la narración. Gracias a la narrativización de los hechos que se presumían habían sido establecidos por procedimientos científicos o, al menos, "objetivos", los estudios históricos se posicionaron en los confines de la teología y la metafísica, por un lado, y de las emergentes ciencias humanas y sociales "terapéuticas", como la psicología, la sociología, la economía política y la antropología, por el otro. En esta posición en el círculo de las ciencias, la historia podía servir como paradigma de un grado-cero de la facticidad social y política. Se podía contentar con ser la actividad que estableciera la verdad y la realidad de los hechos sociales, lo cual era provechoso para las otras ciencias sociales y humanas cuyo "realismo" podía ser confirmado en la medida en que sus "hechos" fueran de naturaleza "histórica".

7. Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*

En un renombrado ensayo sobre historia y ficción, Michel de Certeau sostenía que "la ficción es el otro reprimido del discurso histórico". ¿Por qué? Porque el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real –a lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable. Una simple consideración verdadera acerca del mundo basada en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en tiempos y lugares particulares puede proveer conocimiento de sólo una porción muy pequeña de aquello de lo que la "realidad" consiste. Sin embargo, el resto de lo real, luego de que hayamos dicho lo que podamos afirmar que es verdadero acerca de él, no sería ni todo ni cualquier cosa que podamos imaginar acerca de él. Lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente* ser. Algo como esto puede haber sido lo que Aristóteles tenía en mente cuando, en lugar de oponer la historia a la poesía, sugirió su complementariedad, uniendo ambas a la filosofía en el esfuerzo humano por representar, imaginar y pensar el mundo en su totalidad, tanto efectivo como posible, tanto real como imaginado, tanto conocido como sólo experimentado.

De Certeau continúa afirmando que el retorno del otro reprimido (la ficción) en la historia crea el *simulacrum* (la novela) que la historia se niega a ser. Sin embargo, al negar lo real (que sólo puede ser simbolizado, nunca representado), la historia niega lo *posible*, y es precisamente esta negación lo que le prohibió a la historia llegar a ser una ciencia *moderna*. Porque es una característica de la ciencia moderna (en oposición a su prototipo aristotélico) el estar más interesada en lo real que en lo verdadero; esa es la razón por la cual puede,

* Traducción de María Inés La Greca.

como la ficción, proceder hipotéticamente, testeando el límite entre lo real y lo posible, exactamente en la manera en que la escritura modernista lo hizo en Pound, Eliot, Proust, Joyce, Kafka, Musil y otros.

Puede parecer extraño concebir la diferencia entre historia y ficción en términos de la diferencia entre la indagación dirigida a la provisión de la verdad y la indagación diseñada para dar acceso a lo real. ¿No están los historiadores interesados en lo real, aun cuando la parte de lo real en la que están interesados es la del pasado (o lo que es a menudo llamado "la realidad pasada")? Seguramente, pero la indagación histórica no está motivada por la pregunta por la *realidad* del pasado. La realidad del pasado es algo dado, es una presuposición habilitadora de la indagación histórica. Que los acontecimientos pasados realmente ocurrieron en un "tiempo antiguo" no puede ser puesto en duda, ya que hay gran cantidad de evidencia fáctica que atestigua su ocurrencia. El problema, al menos para los historiadores modernos, es: ¿qué puede afirmarse verazmente acerca de tales acontecimientos sobre la base de la evidencia admisible (determinada profesionalmente)? Y, por supuesto, los historiadores están interesados en lo que *podría haber* sucedido en el pasado, si las circunstancias o contingencias hubieran sido diferentes de lo que efectivamente fueron, pero esta clase de posibilidad es diferente de la clase típicamente evocada en las ficciones literarias situadas en un pasado o presente real. La historiadora en su caso puede desear identificar cuáles fueron las opciones posibles de un agente actuando en una situación que ofrecía posibilidades reales para la acción, pero estas posibilidades son bastante diferentes de otras posibilidades "irreales" que pueden haber sido imaginadas por el agente en cuestión.

Sucede algo un poco diferente en el caso de la escritora de ficción realista, quien sitúa su relato en un contexto temporo-espacial específico y examina, a través del tramado de las acciones de sus personajes imaginarios, la línea que divide lo real de ese tiempo y espacio de lo que los historiadores reconocerían como las verdades que conocemos acerca de él. Una novela como *Mrs. Dalloway* de Virgina Woolf, que relata un día en la vida de una matrona londinense que planea una recepción para su esposo diplomático en la tarde, provee un ejemplo de lo que tengo en mente aquí. Es precisamente el límite (permeable) entre la realidad y lo que nosotros los seres humanos, atrapados entre la memoria y el deseo, imaginando consciente e inconsciente o subconscientemente, conocemos o experimentamos, etc., lo que constituye el

"tópico" del gran libro de Virgina Woolf. Su Londres, o más bien la parte que la heroína de Woolf simboliza, es completamente reconocible como una imagen realista de cómo Londres "debe haber sido" en o alrededor de 1920. En este sentido, la novela de Virgina Woolf constituye una clase de testimonio, un ejemplo de una clase de "literatura testimonial" o *testimonio*, exactamente similar a la representación de la muerte en vida de los prisioneros de Auschwitz en la obra maestra de Primo Levi *Se questo é un uomo** (traducida al inglés por Stuart Wolfe como *Survival in Auschwitz*).

La importancia del libro de Levi reside menos en cualquier nueva información "veraz" que proporciona acerca de los campos que en la artisticidad (por medio de lo cual me refiero a artefactos literarios, poéticos y retóricos) que emplea para evocar una imagen persuasiva de un cosmos completamente horroroso y al mismo tiempo horrorosamente presente como una posibilidad presente para cualquiera de nuestro tiempo. ¿Estoy dando a entender con ello que el relato de Levi de su año en Auschwitz es una ficción en el sentido de que es una pura invención? Por supuesto que no. Mi punto es que mediante el uso de las clases de dispositivos literarios empleados por los escritores de ficción –incluyendo *topoi*, tropos y figuras, esquemas de pensamiento, caracterizaciones, personificaciones, tramado, etc.– Levi logra demostrar a sus lectores la diferencia entre una consideración meramente veraz de un acontecimiento, del tipo ofrecido por la mayor parte de los testigos-sobrevivientes, y un tratamiento artístico de un acontecimiento real en su pasado que trasciende la distinción verdad-realidad.

El libro de Primo Levi es verdadero en un sentido ficcional, en el sentido de que la *imagen* de Auschwitz evocada por la prosa poética de Levi es "fiel" tanto como es "verdadera" respecto del rango de sentimientos inducido por la experiencia de una condición *histórica* extraordinaria de sometimiento y humillación. No hay ningún conflicto entre el "contenido de verdad" de lo que Levi tiene para decir sobre la experiencia del Lager y el "realismo" de la representación (o, como yo preferiría, "presentación"). No hay conflicto entre la función referencial del discurso de Levi y las funciones expresiva, emotiva y poética. La "coherencia" de su discurso no es del orden de la consistencia lógica solamente, sino también del orden de la consistencia imaginativa –lo "tropológico" del discurso imaginario también. Ésta es la razón por

* Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Muchnik, Barcelona, 2005, 4ª. [N. de E.].

la que, aunque Levi esté escribiendo acerca de acontecimientos reales que tuvieron lugar en un tiempo real y en un lugar real en su propio pasado reciente, tiene tan poco sentido preguntar qué es verdadero y qué es falso de su obra como lo tendría preguntar qué es verdadero y qué es falso del *Guernica* de Picasso.

Evocar el pasado requiere arte tanto como información. Y la razón por la cual los estudios históricos están en crisis hoy no es porque un puñado de alocados "posmodernos" hayan capturado las mentes de una influenciable juventud; es más bien porque los estudios históricos han manifiestamente fallado en sus esfuerzos por volverse el tipo de "ciencia" en el que esperaban convertirse en el siglo diecinueve. Antes de esta época, la historia era cultivada en una combinación provechosa con las *belles-lettres*, la epistolografía y la filosofía, como ramas de la retórica, sirviendo como el fundamento de una pedagogía de la virtud y como un tipo de archivo de experiencia útil para los hombres de estado, los diplomáticos, los soldados y otros servidores del bien público. Pero se pensaba que la cientifización de los estudios históricos requería su cercenamiento de cualquier conexión, no sólo con la poética y la retórica, sino también con la filosofía y la literatura imaginativa (la novela y específicamente el romance). Ésta es la razón por la cual el tópico de este simposio, la novela histórica, fue anatemizado por el decano de los historiadores profesionales, Leopold von Ranke, virtualmente desde el momento de su invención en manos de Sir Walter Scott. A partir de ese momento, la historia y la ficción nunca debían mezclarse, aun cuando los historiadores continuaron favoreciendo el modo narrativo de representación característico del mito, la fábula, la épica, el romance, la novela y el drama. En efecto, puede argumentarse que lo que Ranke y sus seguidores hicieron fue "novelizar" la historia mientras la privaban tanto de las técnicas como de los recursos imaginativos de invención y representación los cuales desde entonces fueron exiliados al dominio de la "ficción".

En su contribución a nuestro simposio, el Profesor Harry E. Shaw pregunta si hay un "problema con la ficción histórica". Él ciertamente tiene un punto al argumentar que la historia, siendo un dominio de una realidad objetiva, es como si estuviera demasiado llena para ser capaz de ser tratada fácilmente sin ser desairada por omitir identificar detalles de una clase u otra: "hay límites a cuánto puedes incluir en el espectro completo de la vida en la historia, un espectro que abarca desde la interioridad individual hasta las

fuerzas y movimientos históricos más amplios." Tal problema no surge en la composición de una "pura" ficción, porque el escritor, al crear un mundo imaginario, puede decidir qué aspectos de él demandan representación y cuáles no. El escritor imaginativo puede excluir a voluntad. La única información que en todo caso podamos tener sobre Madame Bovary es lo que Flaubert eligió decirnos en su novela. Pero la existencia objetiva del *plenum* histórico requiere que cualquier escritor que desee usar algún aspecto de él para una *mise-en-scène* tenga una razón para hablar sólo de alguna parte en lugar de tratar de lidiar con la totalidad. Shaw encuentra en la novela histórica un motivo especialmente utilitario detrás del impulso de casar la historia con la ficción: la invención de Scott de la novela histórica para lidiar con asuntos políticos que demandaban una nueva concepción de qué era "realista" y qué era ilusorio en un momento de profunda disrupción histórica. En lugar de ver a Scott como alguien que romatizó la historia, podemos más bien pensarlo como alguien que trajo una nueva clase de realismo a la novela.

El Profesor Shaw establece su caso persuasivamente en la discusión de *Redgauntlet* de Scott, que dejo para que evalúen aquéllos de nuestros lectores especialmente interesados en la extraña carrera de la novela histórica en los tiempos modernos. Quiero señalar, sin embargo, que Shaw, como la mayoría de nuestros expositores del simposio, pasa por alto hasta qué punto los historiadores comparten con los novelistas históricos "el problema" de lo demasiado y de lo no suficiente. Los historiadores y especialmente los historiadores que usan la narrativa como el principal modo de representación tienen exactamente el mismo problema con respecto a la cuestión de qué dejar afuera en su tratamiento de los acontecimientos y procesos reales en el pasado. Cuando se trata con períodos antiguos, por supuesto, uno es ayudado por el hecho de que las fuentes son limitadas, se han perdido, o nunca existieron. Los medievalistas e historiadores de la antigüedad tienen el problema de la carencia de fuentes. Pero el problema de contar con demasiadas es endémico para la era de la reproducción impresa y electrónica.

Para cualquiera que trabaja en la historia tardomoderna o contemporánea, el problema reside precisamente en qué excluir de la consideración. Ya no se trata del problema de buscar en oscuros archivos aquél nuevo documento que autorizará la admisión de al menos un hecho anteriormente desconocido a la consideración narrativa rectora de la historia de una comunidad. Cualquiera que abra un tópico cualquiera en Google encontrará una intimi-

dantemente larga lista de fuentes, secundarias y primarias, que podría tomar una vida entera examinar, más aún analizar o interpretar. Esta situación, aún más que durante el Renacimiento, requiere la teorización de un nuevo "arte de la tópica", una rama de la retórica desacreditada hace tiempo por las ciencias pero que puede aún probarse útil en la era de los archivos digitalizados. En cualquier caso, quien desee escribir historia narrativa en nuestro tiempo haría bien en pensar acerca de los instrumentos discursivos disponibles en la tradición retórica para la traducción de estructuras en secuencias y la tarea de dar a las historias el aspecto de una novela con el objetivo de representar no sólo la verdad acerca del pasado sino también los posibles significados de esta verdad.

La Profesora Amy Elias lidia con "el problema de la ficción histórica" en el contexto de su campo de especialización, el romance postmoderno metahistórico, acerca del cual ha escrito un libro que es, en mi opinión, definitivo para su tema. Como un gesto de reaseguro para los antiposmodernos que se retuercen las manos preocupados (algunos de los cuales pueden ser visitados en la publicación actual de *Historically Speaking*, una revista comprometida, se nos dice, a "una búsqueda incesante por la integridad intelectual"), Elias comienza notando que "seguramente la gente sensata puede ver que los seres humanos no van a abandonar la historia" a pesar del hecho de que los últimos años han visto buenos argumentos a favor del abandono de cierta clase de historiografía que puede haber sobrevivido a su utilidad social. Para ella, el género del romance histórico ha vuelto, ha sido revivido, ha retornado (como en "el retorno de lo reprimido"), o simplemente ha sido reinventado por la misma razón que una cantidad de otros modos y géneros de escritura reaparecen de tiempo en tiempo: como respuestas simbólicas a situaciones históricas que vuelven a los modos y medios de representación, explicación y comprensión canónicos irrelevantes o inoperantes.

Elias cree –como yo– que cuando se trata de pensar acerca de "el significado" de la vida, la historia es todo lo que tenemos. "Cuando la religión devino mito, necesitamos la historia", escribe. En efecto, cuando la religión devino mito, la historia devino nuestra metafísica –lo que Lévi-Strauss llamó "el mito de Occidente".

Nosotros los posmodernos somos serios respecto de nuestra necesidad de significado, aun siendo científicamente irónicos acerca de la posibilidad de encontrar alguna vez significado en el cúmulo de cosas que llamamos

"realidad". Por tanto, estamos en la posición paradójica, sugiere Elias, de que nos queda, como nuestra única fuente posible de significado, una historia entendida como una búsqueda milenaria y un continuo fracaso en encontrar significado en cualquier lugar distinto de nosotros mismos. Es este sentido de la historia como el fracaso –especialmente en Occidente– de la religión, la metafísica, la ciencia, y finalmente la historia misma –este fracaso en encontrar significado en las cosas y los procesos externos a la conciencia, que nos conduce a pensar que la historia– repensada, refigurada, re-imaginada –podría guardar el secreto de cómo y por qué esta búsqueda fue equivocada. Entonces los antiposmodernos retorciéndose las manos se equivocan cuando dicen que los posmodernos están "en contra" de la historia, la objetividad, las reglas, los métodos, etc. De lo que nosotros los posmodernos estamos en contra es de una historiografía académica, al servicio de los aparatos estatales que se han vuelto en contra de sus propios ciudadanos, con sus nociones de objetividad epistemológicamente demacradas, ideológicamente estériles y obsoletas –una historiografía que, al aislarse a sí misma de los recursos de la *poiesis* (invención) y la escritura artística, también cercenó sus lazos con lo que era más creativo en las ciencias reales que buscaba a medias emular.

De acuerdo con Elias, de esto se trata el así llamado "sublime histórico" (cf. Ankersmit, Kellner, Lyotard, *et. al.*):

> El giro posmoderno en la historia, en la base una afirmación de la sublimidad de la Historia, es desde este punto de vista un deseo de significado que paradójicamente insiste en una respuesta incompleta a '¿por qué?'. Es una negociación constante con el caos de la historia que continuamente se extiende hacia la completitud y el cumplimiento, hacia el conocimiento final, y es continuamente arrojada de vuelta de la barrera del lenguaje y la cultura.

Y creo que ella tiene un punto que merece consideración cuando argumenta que "el romance metahistórico es la ficción histórica que transforma el género del romance histórico en una forma literaria que es capaz de abarcar los debates historiográficos de su propio tiempo." Ciertamente su libro sobre el *Sublime Romance* muestra bastante claramente que la literatura posmodernista –desde Pynchon hasta Coetzee– es cualquier cosa excepto anti-histórica; de hecho, es el movimiento literario más "históricamente obsesionado"

con la historia de Occidente. Y los historiadores que lo ignoran e ignoran la manera en que "maneja" las fronteras entre una realidad histórica caótica o entrópica, por un lado, y las versiones prolijas y domesticadas de esa realidad provistas por los historiadores profesionales, por el otro, se habrán perdido la oportunidad de captar la nueva conciencia de la historia que está emergiendo en nuestro tiempo.

Por tanto, como nos ha mostrado Elias, estamos íntegramente en el medio de una nueva clase de novela histórica, si es que será novela y no importa cuán anti-histórica parezca. Es la aparición de este fenómeno lo que me interesa más que los análisis de la propia historia de la novela histórica tradicional o las discusiones de sus orígenes antiguos, sus usos y prototipos. Porque lo que hagamos de la novela histórica moderna (y premoderna) estará influido, si no determinado, por nuestra posición respecto de la actual versión posmoderna.

Por tanto, encuentro la discusión temática inteligente y económica de Anthony Hutchinson acerca de *I Married a Communist* de Philip Roth confirmatoria de mi propia impresión acerca de la obsesión de Roth con la historia (desplegada más abiertamente en su reciente *The Plot Against America*) y su sentida necesidad de suplementar la historia con materiales personales (y la mayor parte autobiográficos) con el interés de dotar el pasado reciente de pertinencia para las preocupaciones políticas y éticas actuales (especialmente americanas y judías). Me parece que Roth está en la línea directa de Scott, Dickens y Balzac en su creencia de que se debe atender a la historia como proveyendo los hechos que cualquier ideología política debe confrontar si ha de ser contada como realista. El hábil entretejido de Roth de memorias históricas con memorias personales y etnoculturales, tradiciones orales, periodismo, etc., lo convierte en un comentador brillantemente pertinente del "presente" de Occidente. Pero lo que hace de Roth algo distinto a un posmoderno en el sentido del término de Elias es que él deja bastante claro qué es "historia" y qué es "ficción imaginativa" en todas sus obras, y más aún en *The Plot Against America*, dónde incluso anexa una cronología de "lo que realmente sucedió" frente a la cual medir la extensión de su propia inventiva en el cuerpo principal "literario" del texto.

Roth es un buen ejemplo de un escritor genuinamente creyente en que lo histórico y lo ficcional pueden mezclarse para ciertos propósitos literarios, pero que no deben nunca confundirse, a la manera en que, por ejemplo, Oli-

ver Stone lo hace usualmente en sus películas. Hutchinson está en lo cierto cuando concluye que Roth despliega la sensibilidad del casto liberal americano– "esto es, un liberalismo alerta acerca de los peligros de la pre-ocupación con la pureza moral y política". Él también podría haber notado, sin embargo, que en la posterior obra de Roth, toda ella más o menos "histórica" en su contenido (pienso especialmente en *Operación Shylock*) este estado de alerta se extiende también a la forma (o más bien la carencia de forma) de sus novelas. Una cantidad de sus obras recientes culmina en la ambigüedad, denotando un liberalismo tan austero que ha perdido la confianza en sus antiguas ilusiones habilitadoras.

Conozco desde hace tiempo la obra de Richard Slotkin, y la admiro, tanto por sí misma como por las causas políticas a las que su obra ha servido. Debo decir, sin embargo, que su discusión de la manera en que trata de mantener separadas su obra histórica y su obra literaria denota la misma clase de nerviosa cautela característica de Roth tal como lo interpreta Hutchinson. Como Roth, Slotkin desea usar la historia, y escribirla y usar técnicas literarias para dar vida a la historia y usar los materiales históricos para dar a sus novelas la *gravitas* que sus temas merecen. De esta forma, en mi opinión, Slotkin está perfectamente justificado en sostener que, por una parte, "la escritura de la historia requiere una representación ficticia o imaginaria del pasado" y, por la otra, que "la escritura de la ficción histórica puede ser un valioso *complemento* para el trabajo de los historiadores en su disciplina" (la cursiva es mía). Así, él honraría lo que podría ser llamado las expectativas genéricas, respecto de qué clase de cosas normalmente esperamos encontrar en las novelas a diferencia de las historias, de una cultura y una sociedad más pre –que post-moderna– porque fueron precisamente esas expectativas genéricas tradicionales las que los escritores modernistas como Pound, Stein, Woolf, *et. al.*, tanto desafiaron como derribaron.

La mixtura de los tipos y la inversión de las jerarquías genéricas fueron el orden del día para los modernistas, y no hace falta decir que en los novelistas históricos posmodernos esta mixtura de los tipos es una base para un arte merecedor de servir a las necesidades políticas de nuestro tiempo. Porque todo sistema de géneros presupone un sistema de contenidos merecedor de ser incluido sólo dentro de sus categorías clasificatorias. La integridad genérica es lo que los escritores y pensadores y artistas posmodernos han desafiado en un amplio espectro de campos de producción cultural (cf. la obra

del arquitecto Lars Lerup en *Planned Assaults*, o la de Daniel Libeskind, quien específicamente niega que las antiguas fórmulas genéricas para el diseño de museos históricos puedan hacer el trabajo necesario para presentar adecuadamente las anomalías del Holocausto). Efectivamente, desafíos al sistema de géneros puede ser una muy buena definición de lo que queremos decir con arte y ciencia "experimental".

Richard Slotkin propone cambiar los tópicos, temas, y mitos de la historia narrativa nacional que rige nuestro país. Le deseo suerte, pero desde el punto de vista de un posmoderno debería decir que uno no puede cambiar el contenido y sobre todo los valores de un discurso dado sin cambiar la forma. Efectivamente, puede ser aún más importante cambiar la forma –especialmente de un discurso como la historia, donde la forma es más importante que el contenido para la definición de la ortodoxia– que el contenido mismo.

El problema de cambiar sea la forma o el contenido de una novela histórica es planteado de un modo muy interesante en el ensayo de Sally Bachner acerca de la novela de Michael Ondaatje, *Coming Through Slaughter*, una biografía de uno de los primeros músicos de jazz quien consideraba su propia fama como una carga de la cual deshacerse para que no le requiriera reconciliarse con la historia (de los blancos). Bachner usa la novela de Ondaatje para mostrar los peligros inherentes en la negación posmoderna de significatividad para la historia. El párrafo de apertura de la profesora Bachner resume el caso tanto a favor como en contra del consumo posmoderno de la historia con una economía y pertinencia que lo hace merecedor de seria reflexión. Sally Bachner sabe lo que realmente está sucediendo en la historiofagia posmoderna. Los posmodernos, dice, lamentan la pérdida del referente de la historia y exteriorizan su angustia por esta pérdida mediante el ataque al objeto perdido mismo. Ella piensa, por tanto, que los posmodernos realmente quieren revisar o reformar las prácticas historiográficas de tal manera que justifique la angustia que sienten por las promesas que no se cumplieron y las ilusiones perdidas. Sus llamados a reformar la conciencia histórica son, insiste, "raramente propuestos con alguna seriedad o sinceridad". No necesitamos preocuparnos mucho, entonces, por la amenaza a la alta seriedad cultural que el posmodernismo parece plantear en sus expresiones de amor-odio a la historia.

Pero el Ondaatje de Bachner es otra cuestión. Él no sólo viola todas las convenciones de la novela histórica, también abusa así de las convenciones

tanto de la historia como de la literatura para desafiar la creencia en la idea misma de realidad histórica en sí. En la biografía ficcionalizada de Ondaatje acerca del cornetista de jazz de New Orleans, Charles "Buddy" Bolden, "la historia significa no un mero efecto textual sino una particular ontología dentro de la cual –y fuera de la cual– tanto las personas como el texto pueden moverse." Ondaatje parece creer que uno puede no sólo escapar a la historia sino que la historia misma no es más que un "específico conjunto de relaciones sociales que amenazan la excepcionalidad misma que, para empezar, nos trajo bajo el signo de la historia". Uno puede volverse loco –como lo hizo Bolden– al tratar de escapar de ellas, pero el esfuerzo para hacerlo –sugiere Ondaatje, según Bachner– vale la pena. Más aún, el esfuerzo por escapar de la historia, que parece ser poco menos que una compleja red de abuso racista, sexista, clasista y de otros tipos, merece incluso la violación de la primera regla de la biografía que prohibiría la identificación del autor con su tema. Bachner sugiere que Ondaatje parece estar idealizando la locura como una clase de rebelión contra la historia/sociedad que por sí sola confirmaría el genio del artista sin comprometer a él o a ella a la seducción de la fama.

No es mi trabajo evaluar la validez o siquiera la plausibilidad de esta lectura de la obra de Ondaatje. Para mí la pregunta es: ¿cuál es la moral del relato de Bachner acerca del relato de Ondaatje acerca de Charles "Buddy" Bolden para nuestra comprensión de lo que está sucediendo en la novela histórica en los tiempos recientes? ¿Es una moral que se aplica al proyecto posmoderno de desmantelar una versión de la realidad histórica que se piensa que ha sobrevivido a la época de su establecimiento? ¿Es un relato cautelar, que intenta advertirnos acerca de nunca ir "demasiado lejos", aún en la invención literaria, mucho menos en la historiografía? No estoy seguro.

Ciertamente el "genio loco" o el artista llevado a la locura por su arte es un antiguo tema en la escritura literaria. Y la identificación con nuestro tema no es sólo peligrosa en la investigación histórica como en la escritura literaria; puede ser también fatal. Pero, ¿es verdad que uno puede volverse loco o ser llevado a la locura por la carga de la historia? Bueno, si por "historia" uno entiende "un conjunto de relaciones sociales que amenazan la excepcionalidad misma que, para empezar, nos trajo bajo el signo de la historia", como Ondaatje aparentemente entendía, entonces cualquier intento por escapar de la "historia" en lugar del "conjunto de relaciones sociales" que posibilitó el intento mismo de escapar, es insano –o al menos delirante.

¿Qué quiere decir Bachner con una "ontología" de la historia? Aquí tampoco estoy seguro. Pero su mismo uso del término nos lleva justo al límite de la reflexión racional sobre la naturaleza de lo histórico y su relación con la escritura literaria. Porque estoy seguro de una cosa: la diferencia entre el modernismo y el posmodernismo es la diferencia entre una sensibilidad que todavía tenía fe en el esfuerzo por descubrir la "ontología" del mundo y una que ya no tiene esa fe. Esta diferencia es fundamental para nuestro tiempo.

Que esto sea así está dado por sentado por una cierta clase de pensamiento modernista utópico, del cual, de acuerdo con la Profesora Lisa Yaszek, el escritor americano Ralph Ellison es un ejemplo. Yazsek argumenta que Ellison estaba tanteando, anticipando, o prefigurando lo que parece ser el llamado "Afrofuturismo", un género con el que también trata Lewis Call (sin denominarlo así) en su ensayo sobre Octavia Butler y Samuel Delany. Fredric Jameson ha argumentado que la ciencia ficción es el género que continúa cultivando la visión utópica que, desde el tiempo de Sir Tomás Moro, ha atendido al desarrollo de la sociedad capitalista moderna como su otro antitético. Yaszek enfatiza que *Invisible Man* de Ellison se adelanta a posteriores escritores afroamericanos (por ejemplo, Reed, Baraka, Delaney, y Butler) que inclinan al utopismo afroamericano (fantasías de cumplimiento de deseos de liberación o redención) en una dirección tecnocientífica. Ella ubica esta escritura visionaria en el contexto de lo que llama "los proyectos de recuperación histórica de los que los intelectuales atlánticos negros han formado parte por más de doscientos años".

Desde el punto de vista de la teoría histórica contemporánea, es interesante reflexionar sobre la relación entre el Afrofuturismo, que pretende tomar el control del futuro de la gente negra en América, por una parte, y el proyecto de "recuperar" la historia de los afroamericanos como una ayuda para la identidad étnica y la organización política, por el otro. Esta relación entre una militancia política dirigida al futuro y otra dirigida al pasado hace surgir la pregunta acerca de la función social de una noción de "historia" privada de su dimensión futurista tradicional.

Previamente a su disciplinamiento en el siglo diecinueve, la historiografía estaba informada por una idea del tiempo en la cual el futuro aparecía casi tan prominentemente como el pasado como un objeto de estudio y reflexión. Recuerden que la historiografía occidental no descendió directamente de su prototipo clásico antiguo sino que atravesó el alambique del futurismo (mi-

lenarismo, apocalipsismo) medieval cristiano y, luego, del entusiasta futurismo protestante. Siempre ha tenido una propensión a la especulación acerca del futuro, una tendencia que se traduce en lo que Reinhart Koselleck llama un "horizonte de expectativas" que autoriza estudios del pasado en el interés de no tanto predecir el futuro sino, más bien, de buscar tener una influencia en su figura, forma o contenido. Me parece que éste era el objetivo de Moro al componer su *Utopía*, en la cual establece una alternativa a los arreglos sociales de su propio presente para ganar una perspectiva crítica sobre él e identificar posibilidades de manejarlo en el futuro inmediato y remoto.

En el caso de *The Invisible Man*, Yaszek sostiene que, Ellison se propone encontrar en el presente tecnocientífico los recursos para rehacer, no sólo la sociedad blanca dominante de Estados Unidos, sino también su componente negro oprimido. El "afrofuturismo", nos dice Yaszek, "no es sólo acerca de reclamar la historia del pasado, sino reclamar la historia del futuro también." De acuerdo con esto, Ellison muestra sólo una fe limitada en el potencial liberador de cualquier enfoque histórico para una comprensión de la situación negra. Uno se pregunta qué pensaría del "Mes de la Historia Negra".

Ellison parece haber reconocido que un enfoque de anticuario al pasado de los negros en Estados Unidos puede hacer poco para liberar a sus descendientes en el presente. "Los hombres no pueden deshacer la historia", Yaszek cita a Ellison; "por tanto, no es cuestión de reencarnar esas tradiciones culturales que fueron destruidas, sino que se trata de usar la industrialización, la medicina moderna, la ciencia moderna en general para trabajar en el interés de estas personas en lugar de contra ellas". Aparentemente, Ellison no previó en qué medida la industria, medicina y ciencia en general modernas serían reducidas a la servidumbre de la codicia de ganancia de las corporaciones capitalistas modernas. O quizás sí lo vio. De acuerdo con Yaszek, finalmente, "El protagonista de Ellison decide rechazar la historia completamente –incluyendo la historia del futuro", tal como "Buddy" Bolden en la novela de Odaatje lo hizo. "En lugar de correr ya sea hacia atrás hacia un ayer sentimentalizado o a un mañana blanqueado, él evade en cambio completamente el tiempo lineal". Este intento de evadir el tiempo lineal circunscribe el problema para los escritores negros como Delaney y Octavia Butler, al menos como lo presenta Lewis Call, quienes usan el presente-futuro como un lugar para enfrentar el drama del deseo que nos compele a imaginar un futuro y la represión del cual nos devuelve a la "historia", el retorno de lo reprimido y la melancolía de las ruinas.

No he tratado de lidiar con los dos experimentos mentales –representaciones literarias de algunos de los problemas involucrados en la escritura de ficciones históricas– escritos por Linda Orr y James Goodwin, aunque los leí y estudié con gran interés. Finalmente, decidí que ellos requieren un modo completamente diferente de análisis. Todos los demás ensayos son conceptuales, éstos son todos figurativos. Y la pregunta por la verdad figurativa permanece abierta. Dejo al lector –y a los autores– el decir por qué.

8. Realismo Figural en la Literatura Testimonial*

Las definiciones de teoría dadas por nuestros editores en su pedido de contribuciones para este número de *parallax* difícilmente justificarían el tipo de hostilidad hacia la teoría que existe actualmente en el extranjero en las ciencias culturales. Ni siquiera la clase de preguntas realizadas a la teoría por nuestros editores. Porque en su definición, la teoría es un ver, un viajar para observar, un espectar, un ir a consultar un oráculo, un juzgar una cosa por otra, una contemplación, una consideración, un ¡vaya!, un mirar hacia algo.

Por supuesto, estas definiciones de teoría son anacrónicas, consistiendo como lo hacen en las connotaciones asociadas con el antiguo sustantivo griego *theoria* y con la forma verbal *theorizein*, los cuales sí tienen todos los significados indicados por nuestros editores, pero difícilmente se ajusten a la noción moderna de teoría contra la que tanta objeción se está erigiendo actualmente.[114] En la mayoría de las ciencias humanas y culturales, la teoría es considerada como tiránica, reduccionista, mecanicista. Incluso, es un lugar común de la crítica ideológica y del estudio de los sistemas totalitarios el pensar que la teoría y un compromiso no reflexivo con ella fueron los que crearon el totalitarismo moderno en un principio. La teoría, se sostiene, es opuesta a la 'práctica' –en el sentido en que la especulación abstracta se opone a lo que se llama el "manejo" en la resolución de problemas [*'hands-on' problem-solving*] y la observación empírica. La teoría es airosa e insustancial: flota sobre lo real, tendiendo a convertirse en un fin en sí misma. En vez de iluminar la

---

* Traducción de Mariela Zeitler Varela.

[114] Tal como señala Wlad Godzich en su Introducción al libro *Resistance to Theory* de Paul de Man, (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986), en tiempos antiguos, la *theoria* era contrastada, no tanto con la *praxis* como, más bien, con la *aesthesis* o sentimiento (especialmente, un sentimiento de agrado). Entonces, la *theoria* era un tipo de práctica de 'consideración', una ardua o al menos difícil práctica, ocasionada por una sensación de crisis del tipo indicada por nuestros editores cuando sugieren que 'teorizar' significa, entre otras cosas, ir a consultar un oráculo o juzgar una cosa en términos de otra.

realidad, nos aparta de ella y nos dirige hacia un mundo sombrío de conceptos y figuras. Ha sido incluso sugerido que la 'teoría' como tal es una ideología, proveyendo una clase de filosofía a muy bajo costo, un sustituto para el pensamiento riguroso, y una excusa por evadir el tipo de investigación 'dura' que la historia requiere.[115]

Por lo tanto, una respuesta a la pregunta de nuestros editores sobre cómo 'la teoría se imagina a sí misma en un tiempo de crisis', podría ser que un interés en teorizar es precisamente una indicación del inicio de una crisis en un dominio determinado de investigación. Y en relación con la pregunta acerca de 'qué formas de ver tiene la teoría', se puede observar que la teoría 've' el ver mismo como un problema, postulando que hay muchos diferentes 'modos de ver' (citando el popular libro y la serie de televisión de John Berger) como perspectivas en el mundo, y a fin de mediar entre diferentes modos de ver, necesitamos pensar teóricamente sobre el ver, lo cual significa, sobre todo, que no debemos tomar por sentada la naturalidad de ver.

Un interés en la teoría surge cuando disciplinas establecidas son forzadas a confrontar fenómenos que no se ajustan a las categorías genéricas usadas normalmente para identificar y clasificar los asuntos con los cuales ellas habitualmente tratan. Un ejemplo de esto es el tipo de literatura testimonial generada por esas experiencias de 'situaciones extremas', peculiares de nuestro tiempo, de las cuales el Holocausto (o, para enfocar la atención en la perversidad de los perpetradores, la Solución Final) es por supuesto emblemática. Creo que los eventos como el de la Solución Final han sido 'inimaginables' hasta el siglo diecinueve, cuando diferentes acuerdos sociales y expectativas culturales prevalecían. Sin duda, casos de genocidio fueron conocidos en el siglo diecinueve, en el Congo belga y en el África occidental alemana, pero no fueron registrados en la conciencia pública con el mismo grado de conmoción que el Holocausto. El Holocausto es un asunto diferente. Ésta es la razón por la cual, no sólo la literatura testimonial, sino también otros tipos de documentación sobre su ocurrencia, provocan tantas preguntas teóricas, así como prácticas.

Hay un sentido en que la Solución Final es innegablemente 'única' o al menos históricamente 'original': no tanto en su objetivo o propósito como en la modernidad de los medios que los alemanes utilizaron para ejecutarla y en

[115] Véase F. Jameson, *Ideologies of Theory*, 2 vols., John Hopkins University Press, Baltimore, 1981.

el trauma para las presuposiciones sociales y culturales de occidente que la revelación de la misma, cuando finalmente llegó, provocó. Los genocidios del Congo belga y el África occidental alemana fueron perturbadores, pero no 'inverosímiles', 'increíbles', 'indecibles' –términos comúnmente usados para describir el Holocausto por sus víctimas, historiadores, hasta incluso algunos de sus perpetradores. La pregunta por la unicidad del Holocausto es una cuestión teórica porque implica revisión de los tipos de métodos y modos de análisis utilizados convencionalmente para explicar o proveer comprensión de eventos extremos. Incluso, la Solución Final implica la revisión de la noción misma de 'evento histórico' y con ello una revisión de las maneras en que clasificamos y evaluamos la evidencia que tenemos para asimilar esos tipos de eventos con la 'memoria histórica'.

En lo concerniente al Holocausto, la literatura testimonial se ofrece típicamente a sí misma como una contribución para nuestro conocimiento del evento, lo cual significa que normalmente sería pensada como perteneciente a lo que se llama 'la literatura del hecho' y sería valorada por el tipo de información factual que proporciona sobre ese evento.[116] Pero los testigos del Holocausto generalmente testificaron bajo el temor de que debían relatar hechos que eran intrínsecamente 'inverosímiles', de que los eventos que soportaron eran tan bizarros, tan 'indecibles', que muchos perdieron las esperanzas de encontrar alguna vez una voz o manera de escribir que pudiera obligar a creer en la veracidad de aquello que tuvieran para decir. E incluso gran parte del testimonio del sobreviviente ha estado tan cargada de emoción, sufrimiento y dolor que algunos han recomendado clasificarlo como de carácter 'traumático' y transferirlo a las técnicas de análisis psicoanalíticas y/o antropológicas para su adecuado entendimiento. Así, el testimonio del Holocausto es al mismo tiempo confirmado como un *índice* de los eventos sobre los cuales habla (como una cicatriz o un moretón) y patologizado como un producto de una conciencia herida que requiere, no tanto comprensión, sino tratamiento del tipo médico o psicológico. Los Nazis trataron de ocultar su crimen a través de anonimizar, enterrar y cre-

[116] Thomas Vogler remarca que la literatura testimonial es 'de todas las clases de literatura la más atada a las nociones de autenticidad y referencialidad, una poesía que nos pone en contacto con los *hechos* crudos de existencia más que con efectos producidos por la técnica retórica.' En Ana Douglass y Thomas A. Vogler, eds., *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, New York, Routledge, 2003, p. 174.

mar a sus víctimas y, cuando fuera posible, quemando los registros y destruyendo la evidencia física de sus crímenes. Por tanto, gran parte del testimonio del testigo ha sido ofrecida, menos con el interés de documentar "qué aconteció" en los campos de la muerte, que en simplemente afirmar, tanto en contra del sentido común como de la mentira revisionista, la ocurrencia de este evento impensable.

Es bajo este tipo de presiones que nosotros podemos observar trabajando a uno de los verdaderamente grandes escritores del testimonio del Holocausto, Primo Levi (1919-1987), cuyo deseo de mantener un poder de observación objetiva, una racionalidad de juicio y una claridad de expresión se volvióun tipo de obsesión –y lo llevaron a involucrarse en la clase de disputas "teóricas" que habían dañado la historia, la filosofía, y la crítica literaria en una época en la cual los regímenes totalitarios no sólo deseaban "hacer" historia sino también determinar por adelantado cómo la historia iba a ser construida, estudiada y escrita. En sus trabajos más importantes, tales como *Se questo è un uomo* (1947) e *I sommersi è i salvati* (1986), Levi se anticipa a cualquier reclamo por el *status* de historiador. Él no estaba, dice, intentado una reconstrucción histórica de los campos, basada en la lectura de las fuentes y en la consideración de relatos históricos profesionales del período Nazi. Tampoco pretende estar escribiendo "literatura". Sí pretende, sin embargo, estar escribiendo en algo similar a un estilo o modo "científico" y plantea la pregunta –de carácter teórico– por la forma correcta para cualquiera, sobreviviente u observador interesado, de escribir sobre el evento del Holocausto. A través de estos señalamientos, Levi transforma la cuestión del estilo en un asunto ético. Él condena cualquier escritura sobre el Holocausto trasvasada por la "oscuridad" o por cualquier tipo de exceso "retórico", e incluso considera esa escritura tanto como evidencia de enfermedad mental como moralmente ofensiva.

Las disputas teóricas a las que se dedicaba Levi se dirigieron al centro de la cuestión del estilo correcto de escribir por relacionar las experiencias de los campos de la muerte de una manera clara y objetiva. En su discusión sobre este problema, Levi retoma las eternas distinciones que han plagado el discurso teórico desde Platón: distinciones tales como prosa y expresión poética, lenguaje literal(ístico) y figurativo, eventos reales e imaginarios, realidad y ficción, creencias o convicciones conscientes e impulsos e instintos inconscientes, etc. Levi trata estas cuestiones en términos proporcionados por una más antigua, pre-modernista sospecha de habla poética, lenguaje figurativo y escritura "re-

tórica". Él creía que el tipo de procedimientos científicos que había aprendido como estudiante de química (midiendo, mesurando, descomponiendo componentes en elementos básicos y luego reensamblándolos en combinaciones diferentes) podía servirle adecuadamente para observar los eventos de los campos tal como realmente eran y no como el deseo o el prejuicio desearían que fueran. Y en su escritura, Levi trataba de desarrollar un modo de exposición equivalente al tipo de idioma cuantitativo que los químicos usaban para registrar cambios y equilibrios en compuestos químicos.

Encuentro remarcable y, en el contexto presente, de interés *teórico* distintivo, que la caracterización de Levi del estilo de escritura que él deseaba cultivar para dar una consideración responsable y racional de la experiencia del campo –todo enfocado en los ideales de claridad, mesura y exactitud– haya sido tan acríticamente aceptada por los comentadores de su trabajo. Muchos de estos comentarios presumen que estos ideales pueden ser alcanzados solamente adhiriendo a un ideal imposiblemente riguroso de expresión literal, a un discurso vacío de uso figurativo y a un lenguaje completamente purgado de tropos 'retóricos'. En este anhelo o deseo de lo que Locke llamaba un estilo 'histórico sencillo', Levi se coloca a sí mismo dentro de una tradición filosófica de anti-figuralismo que se extiende desde Hobbes, pasando por Locke, Descartes, Kant y Comte, hasta Russell y el primer Wittgenstein. Esta tradición adopta la forma de un ataque hacia el lenguaje figurativo como siendo quien inherentemente confunde el significado y la referencia, hacia la retórica como la antítesis de la filosofía y la razón, y hacia la expresión poética como el relleno del mito y la falsa ilusión de satisfacción del deseo.

Ahora bien, hasta donde me concierne, puede mostrarse, sobre la base de la teoría contemporánea del discurso, que las prácticas de escritura del mismo Levi se oponen a su declarado anhelo como estilista. Su escritura es, desde el principio hasta el fin, sistemáticamente (y brillantemente) figurativa y, lejos de estar desprovista de ornamentos y adornos retóricos, constituye un modelo de cómo un modo de escritura específicamente *literario* puede intensificar tanto las valencias referenciales como las semánticas de un discurso factual. En lo que sigue intentaré indicar cómo esto ocurre en el primer libro de Levi, *Se questo è un uomo.*[117]

[117] Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turin: De Silva, 1947, traducción de Stuart Woolf, *Survival in Auschwitz*, Orion Press, 1960. [La versión castellana corresponde a Primo Levi, *Si esto es un hombre*,

Aquí se ve la forma en que Levi captura o atrapa (en contra de los conceptos) la experiencia de la intensamente paralizante experiencia del frío en el invierno polaco; así abre el capítulo titulado 'Octubre 1944':

> Con toda nuestra fuerza luchamos para que el invierno no llegara (*non venisse*). Nos aferrábamos a todas las horas cálidas, en cada atardecer nos esforzábamos por mantener el sol en el cielo un rato más, pero era en vano. Ayer a la noche el sol cayó irrevocablemente en una confusión de niebla sucia, cañones de chimenea y alambres, y esta mañana es invierno.[118]

Nótese que, a pesar de que el tiempo utilizado es el pasado histórico, el pasaje es puesto en el tiempo presente, y de esa manera sitúa al lector en el tiempo del texto. Segundo, nótese que el sujeto del pasaje no es el individual 'yo', sino el colectivo 'nosotros'. Aquí Levi tropológicamente corre el punto de vista de sí mismo hacia la generalidad de los prisioneros. Tercero, el pasaje presenta un efecto surrealista de hombres ya rendidos indefensos frente al tratamiento que han soportado en manos de otros hombres, tratando de parar el curso del sol a través del puro esfuerzo del deseo –y por supuesto, fallando en ese esfuerzo. La dicción es poética y también lo es la sintaxis. Podríamos, de hecho, a través de una revisión tipográfica, revelar la poeticidad de estas líneas de esta manera:

Muchnik, Barcelona, 2005, 4ª. He recomendado usar en la medida de lo posible la traducción castellana, excepto en aquellos pasajes en los que White critica la traducción inglesa y propone cambios a la misma, con el objeto de no perder de vista su argumentación. N. de E.]

[118] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 110, Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 123 [Aquí traduje al castellano la traducción inglesa. El pasaje se encuentra en la p. 130 de la traducción española. N. de T.]. He alterado un poco la excelente traducción de Stuart Woolf en vistas de capturar el 'modo' del original de Levi. En la primera oración, Levi usa el modo subjuntivo en la frase '*perché l'inverno non venisse*.' Woolf ignora la subjuntividad de la frase y pone la primera oración en modo declarativo: 'Nosotros luchamos con toda nuestra fuerza para prevenir el arribo del invierno.' Esta expresión sugiere una actividad que no es sugerida con el subjuntivo, que nos refiere al deseo informando la acción reportada, su aspecto imaginario. El resultado es la pérdida de un importante referente, en este caso el 'sentimiento' de este esfuerzo de retrasar la llegada del invierno. Es un pequeño punto y tiene que ver con la teoría de la traducción, la cual no estamos considerando aquí, pero es importante para captar lo que es original y transparente en la forma en que Levi presenta su memoria de eventos en los campos.

Con tutte le nostre forze
Abbiamo lottato
Perchè l'inverno non venisse.
Ci siamo aggrappati
a tutte le l'ore tepide,
A ogni tramonto abbiamo cercato
Di trattenere il sole in cielo ancora un poco,
Ma tutto è stato inutile.
Ieri sera il sole si è coricato
irrevocabilmente
In un intrico di nebbia sporca,
Di ciminiere e di fili,
E sta mattina è inverno.

El pasaje entero es un tejido de figuras retóricas, presunciones y tropos en los cuales la naturaleza es antropomorfizada, el tema humano disminuido y la atmósfera (tanto física como espiritual) cargada de una intención maligna. Nada de esto significa que este pasaje deba ser leído como *ficción* o aprehendido como una invención "imaginaria". El pasaje se refiere a una situación real que es captada a través de imágenes de un esfuerzo corporal frente a una naturaleza indiferente. Y esta imagen de un sol indiferente al dolor generado por su debilidad invernal anticipa prolépticamente lo que Levi llama el "significado" de este particular invierno. Este invierno "significa ya algo más" que meramente la llegada del frío. Todos sabían que este invierno "significa" un masivo *Selekcja* (palabra polaca para denominar la "selección" de aquellos prisioneros a ser enviados a las cámaras de gas y al crematorio), intentando disminuir las barracas abarrotadas a causa de los arribos no planificados del verano. La "sucia" atmósfera psicológica causada por la inminente 'selección' satisface la figura de la "confusión de niebla sucia, cañones de chimenea y alambres" dentro de la cual el sol había desaparecido en el primer párrafo del capítulo.

La selección misma es presentada como siendo tan inevitable ("*irrevocabile*") como el clima. Los alemanes, quienes, nos cuentan, toman la selección "muy seriamente", están tan insensibles y tan desinteresados en los prisioneros

como el sol invernal en estos últimos. Levi no tiene nada más que desprecio por los ingenuos recién llegados quienes no tienen ninguna idea para qué han sido 'seleccionados' o los piadosos que miran a Dios por consuelo y salvación.

> Kuhn da gracias a Dios porque no ha sido elegido.
> Kuhn es un insensato... ¿No sabe Kuhn que la próxima vez será la suya? ... ¿No comprende Kuhn que hoy ha sucedido una abominación que ninguna oración propiciatoria, ningún perdón, ninguna expiación de los culpables, nada, en fin, que esté en poder del hombre hacer, podrá remediar ya nunca?
> Si yo fuese Dios, escupiría al suelo la oración de Kuhn.[119]

De más está decir que este tipo de lenguaje no sería admitido como testimonio en una corte de justicia, sin dudas, pero sin las figuras, la presentación del mundo de los campos de Levi no tendría nada de la concretitud, nada de la precisión y exactitud por la cual él es justamente celebrado.

Es frecuentemente señalado que Levi compara su viaje a Auschwitz con el de Dante al Infierno, que su descripción de los prisioneros y guardias que él conoce allí imita el pasaje dantiano a través del *Inferno* (tal como su relato de su viaje de vuelta desde Polonia, pasando por Rusia y a través de Europa Central hacia Italia, narrado en *La tregua* (The Truce), se asemeja al viaje de Dante a través del *Purgatorio*). Y no hay duda de que Levi se sirve de la épica de Dante como un modelo para su trama al igual que lo han hecho muchos poetas y novelistas desde la aparición del original. Pero el uso de Dante por parte de Levi como modelo para tramar su relato suscita una interesante cuestión teórica relacionada con hasta qué punto un tratamiento literario de un evento real puede hacer algún reclamo al realismo o a la verosimilitud histórica. La pregunta teórica se conecta con el valor de verdad de un texto que promete en su prefacio que 'ninguno de los hechos han sido inventados', pero cuyo significado reside en gran medida en el grado en que copia la trama estructural de una ficción poética.[120] Teóricos contemporáneos de historia

---

[119] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 116., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 130. [Corresponde a la versión española, p. 137. N. de E.].

[120] En el Prefacio de *Se questo è un uomo*, Levi afirma 'Parece superfluo agregar que ninguno de los hechos es inventado' (*Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato*). [En la traducción al castellano que estamos siguiendo dice "Me parece superfluo añadir que ninguno de los datos ha sido inventado.", p. 10, N. de E.].

debaten la función semántica de las tramas estructurales usadas por los historiadores para dar a una serie de eventos reales del pasado la forma de un relato. ¿Cuál es el *status* de los eventos reales presentados como describiendo las tramas de los tipos de relatos encontrados en las creencias populares, el mito y la literatura?

En la escritura ficcional el uso de las tramas estructurales de la tragedia o la comedia no posee ningún problema ante los reclamos de realismo dirigidos hacia los eventos y personajes representados en el relato. Después de todo, uno de los significados de un relato es la trama estructural que gradualmente se vuelve discernible durante el curso del desarrollo del relato. Pero que una secuencia de eventos reales pueda tener o manifestar un significado trágico o cómico, esa es una manera de pensar mítica. Porque es discutible que no haya tal cosa como tragedia o comedia en la vida real, incluso en cosas históricas –desastres, sí, catástrofes, absolutamente, destrucciones, sin ninguna duda; pero estas figuras pueden ser usadas sin imputar un significado moral a los eventos que describen. Es discutible que la tragedia y la comedia existen sólo en el discurso, en la literatura y en el mito, y que en la medida en que un historiador erige su versión de una serie dada de eventos en la forma o de una tragedia o de una comedia, ha abandonado el terreno de lo factual y se ha pasado a la mitificación. Ha sido sugerido que el discurso narrativo es menos un recipiente o portador de ideología que el mismísimo paradigma de toda ideología, un instrumento discursivo para transformar eventos reales en sueños e ilusiones consoladoras.

Si el viaje de Levi, hacia y fuera de Auschwitz, es modelado sobre la *Divina Comedia*, no hay nada "cómico" sobre la versión de Levi de lo que pasó, vio y recordó de su experiencia allí. Como en Dante, en Levi el término "comedia" puede sólo referirse a la estructura básica de un relato que comienza mal y termina felizmente. Pero no hay nada "trágico" sobre él tampoco. Una de las tesis del argumento de Levi sobre los campos es que los alemanes habían triunfado en destruir cualquier remanente de aspiración o idealismo que pudiera haber inspirado a los prisioneros hacia cualquier tipo de acción "heroica". Sin embargo, las memorias de Levi *son* una alegoría, y en la medida en que están modeladas sobre la *Commedia* de Dante, son doblemente alegóricas, una alegoría de una alegoría misma – lo que los deconstructivistas llamarían un artefacto auto-consumiente en la medida en que muestra cómo, incluso el lenguaje más rigurosamente objetivo y determinantemente "claro"

y literal no puede hacer justicia al Holocausto sin recurrir al mito, a la poesía y a la escritura "literaria". Al poner al frente la relación de su libro con el texto clásico de Dante, Levi, lo haya querido conscientemente o no, logró poner el edificio entero del providencialismo cristiano y los mitos de la justicia divina en duda. Levi nos ofrece una "Divina Comedia" con el *Paradiso* excluido; es todo Infierno y, de una manera perversa, una especie de monumento a la eficiencia alemana y a su unidad de propósito.

Uno de los más usualmente comentados capítulos de *Se questo è un uomo* se titula "Il canto d'Ulisse" (El Canto de Ulises). Está realizado por un brillante y totalmente convincente esfuerzo de parte de Levi de recordar un pasaje del Canto 26 de la *Commedia* de Dante para la edificación de un amigo francés con quien es emparejado para un día de particular trabajo penoso, limpiando el interior de un tanque subterráneo de petróleo. El tanque y el trabajo que se estaba haciendo para limpiarlo eran sin duda suficientemente reales, pero la función textual de la imagen del tanque busca emular en nuestra imaginación la entrada al Infierno: "... pero hacía frío y estaba húmedo. El polvo de la herrumbre nos quemaba debajo de los párpados y nos empastaba la garganta y la boca con un sabor casi a sangre."[121]

La ficción poética del capítulo toma la forma del relato del esfuerzo de un día de Levi para enseñarle al amigo francés no sólo las líneas del tratamiento de Dante del destino de Ulises, sino también cómo, cuando estuviera correlacionado alegóricamente con su experiencia del campo, una frase específica, "*come altrui piacque*" (la cual Stuart Woolf traduce "como complacer a Otro"), pareció haber revelado la razón por el cruel destino ("*destino*") que les había tocado. Contemplando el pasaje de Dante que está tratando de recordar, de repente Levi observa una posible respuesta a "el por qué ... de nuestro estar aquí hoy..."[122]

Levi no explica lo que pretende haber vislumbrado en la frase "*come altrui piacque*" ni tampoco quién o qué este "otro" puede ser. Termina el párrafo con una figura retórica, una elipsis, un espacio vacío, el cual arrastra al lector dentro del texto y lo invita a completar la frase con los recursos de su propia ima-

[121] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 98., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 109. [Corresponde a la versión española, p. 116. N. de T.].

[122] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 103., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 119. [p. 122 en la versión española. N. de T.]

ginación. Es más, el párrafo que sigue y finaliza el capítulo realza el misterio del significado cambiando de modo radical desde lo sublime hacia la banalidad de la cola por la sopa. De repente:

> Estamos ahora en la cola del potaje, en medio de la masa sórdida y harapienta de de los portasopas de los otros Kommandos. Los recién llegados se amontonan a la espalda. –*Kraut und Rüben?* – *Kraut und Rüben* –. Se anuncia oficialmente que el potaje de hoy es de coles y nabos: – *Choux et navets.* – *Káposzta és répak.*[*]

Y luego una reversión de un fragmento de la rendición de Dante hacia las últimas palabras de Ulises, figurando el descenso al Infierno de la vida ordinaria del campo sugerido a través de la repetición de la sopa del día en cuatro idiomas: "*Káposzta és répak* ....*Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso*".[123]

El cambio de registro, modo, y tono no es debido a ninguna regla de representación realista de tipo literalista u objetivo. El cambio es con el interés de efectos precisamente más "literarios" o "poéticos", en lugar de taquigráficos o foto-realistas. Y aun así este cambio tiene el efecto de incluso *producir* el referente en lugar de solamente señalarlo –y mucho más vívidamente de lo que lo pudiera haber realizado cualquier tipo de registro impersonal de los 'hechos'.

He argumentado en otro lugar que la escritura literaria tiene su lugar en la histórica y otros tipos de escritura científica en virtud de su poder de figuración. Y, siguiendo a Erich Auerbach, he llamado a este poder 'realismo figural' (*figural realism*). Las escenas más vívidas de los horrores de la vida en los

---

[*] [Corresponde a la versión española, p. 122. N. de T.].

[123] En esta cita del texto de Levi, he cambiado la traducción de Woolf adhiriendo a las marcas de puntuación del original y dejando la última línea, de Dante, en el idioma italiano original. He realizado estos cambios en busca de señalar un punto sobre la retórica del original. Woolf captura el significado literal del original, pero no las elegantes notas retóricas con sus connotaciones semánticas indicadas por la puntuación. Sin criticar a Woolf, diría que estos cambios muestran la diferencia entre una lectura de un texto por parte de un historiador y por la de un literato. El punto es que el estilo, que se extiende a asuntos de puntuación (tal como a Coleridge le gusta recordar a sus lectores), tiene una dimensión semántica tan pertinente y especificable como la dicción y gramática de un texto. Es más, la traducción de Woolf de la línea de Dante no tiene sentido. Él la presenta así: 'Y sobre nuestras cabezas los mares huecos se cierran.' (Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 115) [La traducción al castellano dice "*-y nos cubre por fin la mar aislada.*"(p. 122) N. de E.] La versión de Sinclair de la *Commedia* dice: 'antes de que los mares se cierren sobre nosotros de nuevo.' La traducción de Sinclair permite la repetición del nombre de la sopa del día para ser asimilado a la figura de hundimiento, la cual es una de las metáforas dominantes del libro de Levi.

campos producidas por Levi consisten menos en la delineación de 'hechos' como convencionalmente se los concibe que en las secuencias de figuras a través de las cuales dota a los hechos de pasión, sus propios sentimientos de ellos y el valor que entonces les agrega.

El otro pasaje que voy a citar –y si tuviera más tiempo, analizaría más detalladamente desde un punto de vista estilístico– es el capítulo titulado *Los Hundidos y los Salvados*, frase que Levi usará como título para su último libro. En este capítulo Levi utiliza lo que él obviamente pensaba como su ojo científicamente entrenado para describir y caracterizar (o clasificar) cuatro tipos de prisioneros de campo, quienes le parecían no haber tenido ningún talento innato para sobrevivir pero igualmente lo lograron sólo con astucia animal y/o un ingenio diabólico. Estas descripciones de los cuatro tipos de sobrevivientes son presentadas como puramente desinteresadas y rigurosamente empíricas. Incluso Levi pretende en este capítulo considerar el Lager como 'un experimento biológico y social gigante' operando de acuerdo con el (¿darwinista?) principio de selección natural y adaptación y/o extinción.[124]

Este capítulo del libro de Levi valiosamente suscita la pregunta teórica por la forma adecuada de leer los textos testimoniales. Dado que ellos se presentan a sí mismos como simples testigos de 'lo que realmente ocurrió' en los campos, esos textos típicamente se ofrecen a sí mismos como pertenecientes al discurso de la verdad y de la realidad y entonces, como posibles contribuciones al registro histórico. ¿Significa esto que deberían ser leídos sólo literalmente –por la información que nos otorgan sobre la vida en los campos? Esta es una pregunta teórica porque su respuesta debe ser responsable en relación con varias teorías de lectura, las cuales, no accidentalmente, argumentaré, han surgido en los inicios del modernismo y en la dificultad de representar e interpretar eventos del orden de novedad del Holocausto.

---

[124] Véase Levi, *Se questo è un uomo*, p. 79., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 87. [Se puede encontrar este pasaje en la p. 93 de la versión española. N. de E.] Encuentro en especial interesante que aquí Levi específicamente evita las categorías morales y otras honoríficas ('el bien y el mal, el inteligente y el estúpido, el cobarde y el valiente, el afortunado y el desafortunado') a favor de una puramente pragmática y aparentemente 'objetiva' categorización: el sobreviviente y las víctimas. 'Aquí', él dice, 'la ley de supervivencia es sin remisión', pero inmediatamente complementa esta ley con otra tomada de los Evangelios, específicamente del Evangelio según San Mateo quien enuncia: 'A aquel que tiene debe dársele, y a quien no tiene, debe sacársele incluso aquello que tiene.' Levi, *Se questo è un uomo*, p. 80, Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 88. [Se pueden encontrar estos pasajes en las pp. 94 y 95 de la versión española. N. de E.]

En el capítulo titulado '*Los Hundidos y los Salvados*', los lectores son testigos de un acto de testificación desplegado bajo la égida de una objetividad supuestamente de carácter científico o al menos una objetividad del tipo a la que los historiadores naturalmente desean atenerse. Pero el trabajo de tipificación, clasificación, o categorización con el cual Levi se da el gusto en este capítulo, pide a gritos por una decodificación más figurativa que de naturaleza literalística. En otras palabras, exige una lectura del contenido latente del texto, del tipo y profundidad del sentimiento que el lenguaje figurativo del texto revela. A pesar de que Levi pretenda estar simplemente dándonos una lista de los atributos de cuatro tipos de individuos que consiguieron sobrevivir a Auschwitz, es fácilmente observable que se está dedicando a una actividad que el arte y la crítica literaria llaman *ekphrasis* (este término, griego para 'descripción', tiene un significado técnico en poesía y estílistica – designa la descripción de una obra de arte o de una escena natural a través de una declaración poética o figurativa).

'Nosotros mostraremos de cuántas maneras era posible alcanzar la salvación ... contando las historias (*raccontando le storie*) de Schepschel, Alfred L., Elías, y Henri.'[125] Las cuatro personas nombradas encarnarán 'tipos' de sobrevivientes, lo cual significa que deben ser tomados como representativos de una cierta práctica más que como individuos. Es interesante observar que en una de las caracterizaciones, aquella de Henri, la noción de 'tipo' es explícitamente usada para indicar una determinada técnica de seducción o subversión. Henri sobrevive debido a su talento para reconocer a la gente como 'tipos'. En el pasaje en cuestión, Levi muestra un talento agudo equivalente para pensar tipológicamente.

La teoría de la tipología presume que un tipo de persona, lugar, evento, etc., puede ser representado a través de un ejemplo singular (a diferencia de una clase de cosas, la cual puede ser pensada como una selección de un número de individuos compartiendo lo que Wittgenstein llama 'parecidos de familia').[126] E incluso, en el pasaje en consideración, los individuos son presentados como tipos más que como representativos de clases de fenómenos. Esto significa que

---

[125] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 84. [Se puede encontrar este pasaje en la p. 99 de la versión española. N. de E.]

[126] Véase Alistair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge, 1982, pp. 37-38.

Levi estará comprometido con un tipo de 'pensamiento en figuras' más que con el tipo de pensamiento conceptual que él cree es adecuado al modo de proceder científico.[127] Pero pensar en figuras siempre revela tanto sobre el escritor como sobre un referente. Incluso, un conjunto de figuras tales como las que consideraremos brevemente aquí constituye un punto central de un texto, donde las emociones encontradas del escritor salen a la superficie y revelan mucho más de lo que conscientemente pretendían.

Dentro de los cuatro tipos de sobrevivientes bosquejados por Levi, aquel de 'Henri' es el más emocionalmente cargado. Henri es un atractivo, inteligente y aparentemente sociable y civilizado joven (Levi piensa que tiene veintidós años, pero realmente tenía sólo dieciocho), poseedor de una 'excelente cultura científica y clásica.' Pero todo esto es una muestra superficial; Henri es presentado como siendo profundamente malo, no sólo frío e incluso cruel en actitud, sino doblemente corrupto en la manera en que oculta su naturaleza malvada detrás de una fachada de aparente buena voluntad y afecto. Henri, tal como lo describe o mejor dicho figura Levi, es revelado como el 'seductor' consumado, tanto de los guardias como de sus compañeros prisioneros. Henri, incluso, 'posee una teoría completa y orgánica de las formas para sobrevivir en el Lager.' Es esta teoría la que le permite a Henri 'penetrar' las defensas de aquellos cuya 'protección' desea.[128] De hecho, Henri es como el Don Juan del campo –el 'seductor' consumado quien, a su manera, no difiere para nada de la Serpiente en el Jardín del Edén. No sorprende entonces que la descripción figurativa de Henri por parte de Levi revele que, no último entre las conquistas de Henri, estaba el propio Primo Levi.

Primero, se dice que Henri posee *'el delicado y sutilmente perverso cuerpo y cara del San Sebastián de Sodoma'*, el cual, para Levi, significa que *'sus ojos son negros y profundos, no tiene todavía una barba*, se mueve con una natural elegancia lánguida (aunque cuando lo necesita, puede correr y saltar *como un gato* y tiene un estómago con una capacidad no inferior a la de Elías [famoso en el campo por su voracidad]).'[129] Pero al mismo tiempo, de acuerdo con Primo Levi,

---

[127] Véase Franco Rella, *Pensare per figure: Freud, Platone, Kafka* (Pendragon, Bologna, 1999), el cual es una historia del conflicto entre el discurso lógico y el poético (o figural).

[128] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 99. [Se puede encontrar este pasaje en la p. 105 de la versión española. N. de E.].

[129] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 89., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 99. [Se puede encontrar este pasaje en la p. 105 de la versión española. N. de E.]

Henri tiene una semejanza horrorosa con un *insecto* del tipo de la avispa, el '*ichneumon*' el cual 'paraliza a la gran oruga peluda, hiriéndola [a través de una picadura] en su único ganglio vulnerable, ...' No sólo hiriéndola, sino también, tal como mi enciclopedia me informa, plantando sus huevos a su anfitriona, condenándola a muerte al tiempo que su larva, en su camino de salida, se va comiendo el cuerpo de la anfitriona. Es la precisión de la figura lo que le otorga su fuerza como descripción: Henri no es asemejado a un bicho de cualquier tipo, sino a un tipo específico de insecto que mata a su presa a través de una violación. Y al igual que el ichneumon, Henri es capaz de identificar quién es vulnerable y quién no. Entonces, cuando Henri está a la caza, dice Levi, él 'en una mirada evalúa al sujeto, *son type*, habla brevemente con ellos, con cada uno con el lenguaje apropiado, y el 'tipo' es conquistado....'

Levi sugiere que él mismo ha sido seducido por Henri, afirmando que encuentra 'muy placentero hablar con Henri en momentos de descanso.' Efectivamente, Levi nos cuenta:

> Hablar con Henri es útil y placentero: uno a veces también lo siente cálido y cercano; la comunicación, incluso el afecto parece posible. Uno parece vislumbrar, detrás de su personalidad poco común, un alma humana, afligida y consciente de sí misma. Pero al momento siguiente su sonrisa triste se congela en una *mueca fría* que parece estudiada frente al espejo; Henri educadamente se excusa, ...y aquí está de nuevo, *cerrado en la armadura*, el enemigo de todo, inhumanamente astuto e incomprensible como la *Serpiente en el Génesis*.*

Y luego, en un giro fuera de lo 'objetivo' (científico) e impersonal ('uno a veces...uno parece vislumbrar'), hacia un modo confesional de dirigirse:

> Siempre vuelvo de todas mis charlas con Henri, incluso la más cordial, con un ligero sentimiento de derrota; con la confusa sospecha de haber sido, yo mismo, de alguna manera inadvertida, no un hombre para él, sino sólo un instrumento en sus manos. Sé que Henri está vivo hoy. Daría mucho por saber sobre su vida como un hombre libre, pero no quiero volver a verlo.[130]

---

* [He traducido este pasaje del inglés porque presenta cambios significativos con la traducción al castellano. El pasaje se puede encontrar en la p. 107. N. de T.]

[130] Levi, *Se questo è un uomo*, p. 90., Woolf, *Survival in Auschwitz*, p. 100. [He traducido este pasaje del inglés porque presenta cambios significativos con la traducción al castellano. El pasaje se puede encontrar en la p. 107. N. de T.]

La descripción se mueve desde una figura tomada del dominio del arte hacia otra tomada de la naturaleza, hasta otra tomada de las Sagradas Escrituras. No hay 'teoría' o 'lógica' gobernando las transiciones desde una de estas figuras hacia otra. Pero en el proceso, Henri es exitosamente 'reducido', primero, al ser comparado con la pintura de (la homosexualidad cifrada) 'San Sebastián' del (homosexual notorio) pintor del siglo dieciséis 'Sodoma' (Giovanni Antonio Bazzi, d. 1549); y luego figurado como un insecto-violador que mata a sus presas 'penetrando' y plantando sus huevos dentro de ellas; y después, finalmente, definido como el tipo de seductor diabólico representado por la serpiente en el Jardín del Edén.

Uno podría difícilmente imaginar un pasaje más retórico en su estructura. La naturaleza figurativa del pasaje es confirmada por la alusión a la pintura de San Sebastián de Sodoma –una imagen que pocos lectores tendrán en su memoria, pero cuyo propósito es intentar, menos proveer una imagen icónica de Henri que sumar la figura del homosexual como la sustancia de su persona.[131] ¿Debe esta descripción ser leída como una caracterización literal de la persona de 'Henri' o debe ser leída figurativamente –esto es, para contarnos tanto sobre el escritor de ella como sobre la persona que meramente se propone describir?

Conozco dos comentarios de esta escena de descripción que optan por una lectura literal del texto y por una valoración de su veracidad y precisión como una descripción en términos fácticos. Y las dos se detienen a analizar la respuesta de 'Henri' hacia la caracterización de Levi en sus propias memorias de Auschwitz, publicada en 1996 bajo el título *Chroniques d'ailleurs* de Paul Steinberg.[132] Ellos desean saber si Levi fue preciso y justo en su caracterización de Henri como un manipulador frío hacia otros en busca de sobrevivir,

---

[131] La pederastia de Sodoma era legendaria, tal como el apodo mismo lo indica, mientras que su pintura de San Sebastián ha sido caracterizada como el ejemplo máximo de la belleza masculina homoerótica desde el momento de su aparición. También, San Sebastián es legendariamente caracterizado como el santo de los homosexuales.

[132] Las memorias de Steinberg fueron publicadas en traducción inglesa bajo el título: *Speak You Also: A Survivor's Reckoning*, Metropolitan, New York, 2000. Traducción de Linda Coverdale. La versión inglesa tiene en su tapa una fotografía de Paul Steinberg a la edad de 17, el año que fue recogido y transportado a Auschwitz. Cuando Levi lo conoció, él tenía 18 (no 22, como dice Levi), por lo que sería legítimo, si uno quisiera tomar a Levi literalmente, comparar la foto de Steinberg a los diecisiete con la pintura de Sodoma de San Sebastián, la cual Levi invoca como una 'figura' de Henri. Comparé las dos y, en mi estimación, la única cosa que Henri y el San Sebastián de Sodoma tienen en común es el hecho de que los dos son manifiestamente jóvenes y sin barba. Supongo que se po-

si Henri debía supuestamente considerarse como habiendo usado su juventud y belleza para ganar aprobación en los campos, si él era 'realmente' homosexual, tal como el pasaje en su lectura más literal sugiere, etc. Pero mientras que estas caracterizaciones pueden ser más o menos verdaderas en un sentido fáctico, seguramente es menos su facticidad que su función en revelar algo sobre su autor, cuya inversión emocional en su tema se manifiesta en el exceso de imaginería que usa para representarlo.

En lo que a mí respecta, este pasaje de Levi nos cuenta menos sobre la sobrevivencia en el campo que sobre el deseo irreprimible que el escritor sentía por el objeto de su deseo. En un nivel, puede decirse que obviamente es razonable que jóvenes hombres y mujeres atractivos fueran objetos de interés sexual, tanto del tipo hetero- como homosexual. Y que, como el testimonio de muchas mujeres sobrevivientes confirma, el uso del sexo como *protekcja* en los campos fuera común. Pero Levi no dice directamente que Henri usaba su juventud y belleza para seducir sexualmente a potenciales protectores. Él meramente sugiere que Henri era homosexual a través de sus alusiones a la pintura de San Sebastián de Sodoma, a los hábitos del ichneumon y al uso de la imagen de la Serpiente en el Génesis para caracterizarlo. La primera figura captura la impresión de Levi sobre el físico y el aspecto sexual de Henri; la segunda caracteriza sus hábitos y prácticas; y la tercera dota todo con un peso moral o (para usar el lenguaje de alegoría) anagogical.

Esto no es para decir que esta descripción de una persona real a la cual Levi conoció en un tiempo y espacio específico del pasado deba ser declarada como una caracterización subjetiva e imprecisa. Por el contrario, esta secuencia de figuraciones es completamente y explícitamente referencial; es un medio de referencia a una persona real en un tiempo y espacio real. Es

---

dría ver una cierta semejanza en los ojos, 'profundos y oscuros', tal como lo hace Levi. Pero obviamente esta caracterización de Henri nos cuenta más sobre Levi que sobre el joven Steinberg. En sus propias memorias, Steinberg profesa no tener recuerdo de Levi del supuesto momento en que trabajaron juntos en los laboratorios químicos de Buna. Tampoco recoge la "sugerencia" de Levi de que él, Steinberg, era un homosexual o que usaba sus encantos juveniles para "seducir" a sus guardias o a otros prisioneros. Los dos estudiantes de Levi que pasaron su tiempo intentando decidir si lo que Levi había dicho literalmente sobre Henri podía ser establecido como un hecho o no, pasaron por alto completamente la manifiesta significancia del pasaje, la cual está dada en su nivel de articulación figurativo, no literal.

más, en la medida en que expresa la acusación moral que inspira su forma, puede decirse que es incluso más 'objetivo' que lo que sería cualquier intento de una descripción literal. ¿Por qué Levi no quiere ver a Henri nuevamente? Levi no nos cuenta eso. Nos deja, en vez, con una elipsis, un pensamiento incompleto, el cual es mucho más elocuente al no haber sido pronunciado.

La ideología del realismo moderno sostiene que un tratamiento artístico, poético o literario de eventos reales constituye un tipo de error categorial. Los eventos reales del pasado son adecuadamente tratados por la historia, la cual evita cualquier interés en los eventos imaginarios, inventados o fantásticos de la literatura. El tratamiento artístico de eventos del Holocausto supone una 'estetización' de los mismos o intromisión de las técnicas del poeta o artista entre los testigos y las cosas sobre las que ella habla. El lenguaje poético mismo es visto como inherentemente confuso. Primo Levi critica vehementemente a Paul Celan por escribir 'oscuramente' y por lo tanto poesía obscurantista sobre la experiencia del Holocausto. Levi pensó que la literatura modernista era 'surrealista', el producto del tipo de pensamiento enmarañado que había llevado al Holocausto en primer lugar; y él realmente pensó que los suicidios de escritores como Trakl y Celan confirmaban la enfermedad de la forma en que escribían. La famosa observación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía 'después de Auschwitz' iba dirigida desde luego en contra de cierto tipo de lirismo romántico, sentimental y empalagoso que usaba comentarios horrorosos sobre eventos horrorizantes como prueba de la sensibilidad del comentador. (Posteriormente Adorno enmendó y matizó su afirmación, en parte como resultado de una lectura de la obra de Celan.)

Es una cuestión de interés teórico que cuando Levi habla como un *teórico* de la literatura del Holocausto, aparece como una víctima de una concepción banal de la poesía, cuya propia práctica como escritor oculta. El libro de Levi *Se questo è un uomo*, generalmente reconocido como un clásico del testimonio del Holocausto, deriva su poder como testimonio, menos de su registro científico y positivista de los 'hechos' de Auschwitz, que de su declaración en palabras poéticas sobre *qué se sentía* al haber soportado tales 'hechos'. Levi creía que su estilo era más científico que artístico, e incluso fomentaba la idea de que la famosa 'claridad' y 'perspicacia' de su prosa habían sido un resultado de su entrenamiento como químico. En varios lugares, sugiere que su testimonio está marcado por una atención 'científica' hacia los

hechos y una rigurosa atención a la claridad conceptual que él encuentra ausente en la obra de muchos otros testigos. Es evidente, sin embargo, que esta atención a los hechos y a la claridad conceptual son presentadas en figuras y tropos, los cuales les otorgan a los primeros su concretitud y su poder para convencernos de la sinceridad del autor.

9. Discurso histórico y escritura literaria*

Antes del siglo diecinueve, la relación entre la escritura histórica y la escritura literaria no era problemática. Desde Aristóteles, se pensaba que, aunque tanto la historia como la escritura imaginativa eran artes retóricas, lidiaban con diferentes cosas: la escritura histórica era acerca del mundo real mientras que la "poesía" era acerca de lo posible. Durante el siglo diecinueve, sin embargo, el concepto de historia fue reformulado, la conciencia histórica fue por primera vez teorizada, y el moderno método científico de investigación histórica fue inaugurado. La historia ya no era el pasado o los relatos sobre el pasado, sino que ahora se la identificó como un proceso, una dimensión de la existencia humana, y una fuerza para ser controlada o ante la cual sucumbir. Durante la misma época, lo que anteriormente había sido llamado discurso o *belles lettres* fue somentido a reconceptualización. Ahora la escritura literaria –tal como era practicada por Balzac y Flaubert, Dickens y Scott, Manzoni, etc., fue disociada de la tarea de reunir las dimensiones inconscientes o latentes de la realidad humana. Ahora, la literatura se volvió lo otro de la historia en un doble sentido: pretendió haber descubierto una dimensión de la realidad que los historiadores nunca reconocerían y desarrolló técnicas de escritura que socavaron la autoridad del estilo de escritura realista o simple favorecido por la historia.

Se suele pensar que el principal enemigo de la historia es la mentira, pero en realidad tiene dos enemigos considerados más mortales para su misión de decir la verdad y nada más que la verdad acerca del pasado: la retórica y la ficción. La retórica porque, de acuerdo con la *doxa philosophica*, busca seducir dónde no puede convencer por medio de la evidencia y la argumentación; y la ficción porque, de acuerdo con la misma *doxa*, presenta cosas imaginarias como si fueran reales y sustituye la ilusión por la verdad.

---

* Traducción de María Inés La Greca

La historia es uno de los "otros" de la literatura en la medida en que es entendida como identificable con la ficción. Porque la historia desea hacer afirmaciones verdaderas acerca del mundo real, no sobre un mundo imaginario o ilusorio. En segundo lugar, la historia es el otro de la literatura en la medida en que la literatura es entendida como identificable con la figuración, el lenguaje figurativo, y la metáfora, en lugar del habla literal, la aserción no ambigua, y la emisión libre o poética (en lugar de restringida).

Debe decirse, sin embargo, que, en general, la literatura –en el período moderno– ha considerado a la historia no tanto como su otro, sino más bien como su complemento en la tarea de identificar y mapear un objeto de interés compartido, un mundo real que se presenta a sí mismo para la reflexión bajo tantos aspectos diferentes que todos los recursos del lenguaje –retóricos, poéticos, y simbólicos– deben ser utilizados para hacerle justicia. Por lo tanto, la antipatía de la historia para con la literatura está fuera de lugar. Ha pasado ya largo tiempo desde que se concebía que el asunto primario de la escritura literaria era el tejido de relatos acerca de mundos imaginarios para el entretenimiento de gente que buscaba alivio de la realidad. Los grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens y Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y así) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Pero a diferencia de sus contrapartes historiadores ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo en lugar de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo. Con este reconocimiento, el modernismo creó una nueva concepción de la representación realista misma y más allá de eso una nueva noción de lectura que permite una relectura creativa incluso del anteriormente transparente *documento* histórico.

Para una historiografía antigua, el documento histórico debía ser leído por lo que ofrecía en la forma de información fáctica respecto del mundo del cual hablaba o del cual era una huella. El paradigma del documento histórico era la consideración del testigo ocular de un conjunto de acontecimientos que, cuando eran correlacionadas con otras consideraciones y otras clases de documentos relacionados con estos acontecimientos, permitían una caracterización de "qué sucedió" en algún dominio finito de ocurrencias pasadas.

La operación involucrada en este proceso de determinar qué pasó en alguna parte del pasado presupone que el objeto de estudio permanece *virtual-*

mente perceptible por medio del registro documental (que atestigua tanto su existencia como su naturaleza o sustancia). El objetivo era extraer un número de hechos de la lectura del registro documental que pudiera ser medido o correlacionado con hechos extraídos de otros registros. Esto significaba leer a través o alrededor de cualquier cosa que un testimonio dado pudiera contener en la forma de habla figurativa, contradicción lógica, o alegorización. Nada de esto sería admitido como testimonio en una corte judicial y consecuentemente no se permitía que permanezcan, por así decirlo, no traducidos a los equivalentes literales en la lectura de un documento histórico.

Pero aquí estamos interesados en cómo o de qué manera una noción modernista de la representación verbal puede expandir la comprensión del mundo del cual habla. Una manera es preguntar cómo es que puede decirse que el lenguaje figurativo *refiere* a fenómenos extra-textuales y qué clase de información acerca del mundo nos provee tal lenguaje. Esto es decir, ¿cuál es el estatus o valor de verdad de las afirmaciones figurativas acerca del mundo real, y qué clase de información nos ofrece un análisis del lenguaje figurativo en el documento histórico?

Quiero examinar algunos de estos asuntos por medio de una consideración de la obra de Primo Levi, un escritor que ha logrado estatus canónico como un testigo objetivo, ecuánime y desapasionado de la vida en el campo de concentración de Auschwitz. Levi, más que ningún otro escritor del Holocausto, diría yo, ha mostrado no sólo que este acontecimiento es representable en la escritura sino que es a su vez representable *realistamente*. Pero ¿qué hace a la prosa de Levi tan convincente como una clase de modelo de objetividad y realismo en la representación de un acontecimiento, el Holocausto, que se suele sostener que es "irrepresentable"?

La objetividad y precisión de la emisión de Levi a menudo se atribuyen al hecho (promovido por él en entrevistas y declaraciones personales) de que él no era realmente un escritor sino sólo un "simple" químico que llevó la misma clase de procedimientos de "ponderación y medición", que había utilizado en los laboratorios de investigación de la compañía de pintura para la cual trabajaba, a su descripción de la vida en el *Lager*. La sugerencia es que mientras muchos otros escritores del Holocausto dependen de la retórica y la estetización para dar cuenta del horror de sus experiencias en los campos, Levi ha purgado su lenguaje de la retórica, desarrollado un estilo antiretórico "simple" y es mucho más efectivo en evitar cualquier truco o técnica abiertamente artística.

En mi visión, sin embargo, puede ser fácilmente demostrado que el texto de Levi está lleno de figuras retóricas y tropos y nunca es más retórico que cuando está, o pretende simplemente estar, "describiendo" un lugar, una situación o individuos que conoce.

Quiero indicar lo que trato de decir con estas observaciones mediante el análisis –en la medida en que el tiempo lo permita– de un pasaje de *Se questo è un uomo* (*Si esto es un hombre*, traducido al inglés como "Survival in Auschwitz" y al francés como "Si c´est un homme").[133] Elijo este pasaje porque es un punto en el texto de Levi en el cual su tema –indicado en el título de la traducción inglesa de su libro, *Survival in Auschwitz*– está condensado en breves caracterizaciones de cuatro tipos de "el sobreviviente" encontrados en el Lager. Sugeriré que si leemos estas descripciones literalmente, por cualquier información que nos den acerca de la vida en los campos, nos perderemos lo que es más importante en ellas como evidencia. El uso del lenguaje figurativo y los tropos es lo que les da una concreción y vivacidad –en efecto, una humanidad– que ninguna descripción convencionalmente "objetiva" de estos individuos podría jamás producir.

El pasaje que analizaré se extiende a lo largo de siete páginas de la edición de Einaudi de 1989 de *Se questo è un uomo*, un poco más de la mitad del capítulo "I Sommersi e I Salvati", que se encuentra en el exacto punto medio del texto. Una "lectura atenta" propiamente dicha de este texto comentaría acerca de cada tropo y giro de su elaboración –sólo así podríamos hacer un trabajo apropiado de traer a la superficie su contenido latente, lo que una crítica psicoanalítica llamaría el "inconsciente del texto". Y este contenido latente del texto, el nivel en el cual ha de ser captada la motivación de las figuras de habla que marcan sus aspectos superficiales, este contenido latente es tan significativo como evidencia histórica como cualquier información fáctica que podemos derivar de su lectura literal. En efecto, argumentaré que este contenido latente es más importante que *la información acerca de la vida* en los campos y lo que implicó sobrevivir allí, contenida en el texto, porque nos dice no sólo "lo que pasó" en los campos sino también "cómo se sintió".

---

[133] Primo Levi, *Se questo è un uomo* [1947], Torino, Einaudi, 1989, traducción inglesa por Stuart Woolf, *Survival in Auschwitz*, New York, Touchstone, 1996. [La versión castellana corresponde a Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Muchnik, Barcelona, 2005, 4ª. N. de T.].

No intentaré aquí tal extensa excavación de la *totalidad* de este texto por problemas de tiempo, pero me concentraré en qué clase de conocimiento histórico puede ser extraído del texto de Levi por medio de una lectura "literaria" del mismo –una lectura, argumentaré, sin la cual el contenido profundo de la obra (lo que Hjelmslev llamaría "la sustancia de su contenido") permanecería no registrado o simplemente inadvertido. Me concentraré en la última de las cuatro descripciones del "tipo de sobreviviente" que nos da Levi, especialmente porque la persona a la que Levi está describiendo (bajo el seudónimo de "Henri") apareció unos cincuenta años después, se identificó a sí mismo, y respondió a lo que consideró como una versión no completamente adecuada de quién fue él y cómo vio la vida en el Lager.

La persona en cuestión resultó haber sido un joven judío ruso llamado Paul Steinberg, residente en París en 1943, donde fue capturado por la policía y embarcado hacia Auschwitz, a la edad de dieciséis o diecisiete años. He aquí lo que Levi nos dice acerca de él:

> Henri es en cambio eminentemente social y culto, y su sentido de supervivencia en el *Lager* cuenta con una teoría completa y orgánica. Sólo tiene veintidós años; es inteligentísimo, habla francés, alemán, inglés y ruso, tiene un óptima cultura científica y literaria. (Edición inglesa, p. 98; italiana, p. 89)* [Nota: aquí está el error fáctico número uno: Henri no tenía veintidós sino diecisiete años en 1944; no se había graduado siquiera de la escuela secundaria, y conocía más acerca de la vida callejera en París de lo que sabía acerca de ciencia, menos aún acerca de la cultura literaria -, que había obtenido de leer la biblioteca políglota de su padre].

"Su hermano ha muerto en Buna el invierno pasado," continúa Levi, "y desde aquel día Henri se ha desvinculado de todo afecto; se ha encerrado en sí mismo como en una coraza y lucha para vivir sin distraerse (...)." [Nota: error fáctico número dos, no era su hermano, sino un amigo.] "Nadie es mejor estratega que Henri para sonsacar [*circuire*] («cultivar» dice él) a los prisioneros de guerra ingleses. Éstos se convierten, en sus manos, en auténticas gallinas de los huevos de oro (...) Henri ha sido sorprendido un día en el momento de comerse un auténtico [*autentico*] huevo duro." (Ed. inglesa, p.99, ed. italiana, p.89)*

* [p. 105 de la traducción castellana. N. De T.].
* [p. 105 de la traducción castellana. N. de T.].

[Las figuras en este pasaje constituyen una madeja de simbolizaciones esencialmente irónicas: frío, aislado en un caparazón, el seductor de las gallinas que ponen los huevos de oro; el consumidor de un "auténtico" huevo... Estas figuras refuerzan un conjunto de oposiciones entre shifters**: duro-blando, frío-cálido, seductor-víctima, por no mencionar aquél entre auténtico y fingido –Henri está siendo "ficcionalizado", seguramente, pero ficcionalizado como un tipo real, ¿lo que Gayatri Spivak llama un "auténtico impostor")?]

Estas figuras son destiladas en el parágrafo siguiente en una sinécdoque del seductor despiadado que usa él mismo la piedad [la pietà] como "suo instrumento di penetrazione" (ed. Italiana, p.89, inglesa, p.99). Luego sigue una descripción física del rostro de Henri, pero mediante una alusión a una famosa pintura:

> Henri tiene el cuerpo y la cara delicados y sutilmente perversos del San Sebastián del Sodoma: sus ojos son negros y profundos, todavía no tiene barba, se mueve con lánguida y natural elegancia (aunque cuando es necesario saber correr y saltar como un gato, y la capacidad de su estómago es apenas inferior a la de Elías.) (Ing., p. 99, it. p. 89)***

Henri, se nos dice, explota éstos, sus "dotes naturales" con "la fredda competenza di chi manovra uno strumento scientifico: i resultati sono sorprendenti." [It., p. 89, ing., p. 99]

[Este pasaje es importante para mí, porque un par de años después de que empecé a estudiar el estilo de Levi, salió al mercado el libro de Paul Steinberg, acompañado de una fotografía de su autor, a la edad de dieciséis o diecisiete años, o la edad justo anterior a su arresto y deportación a Auschwitz. Yo ya había buscado el famoso retrato de Sodoma de San Sebastián y por supuesto, como el empirista que soy, no pude resistirme a compararlos, para determinar cuán precisa era la caracterización, primero del San Sebastián de Sodoma ("sus ojos son negros y profundos, todavía no tiene barba, se mueve con lán-

** [*Shifter* es un término técnico de la lingüística y la teoría literaria, perteneciente a las investigaciones de Roman Jakobson, que refiere a "aquellas clases gramaticales que implican en su significado general una referencia a aquel mensaje en el que aparecen". Cf. Jakobson, R., "Sobre las perturbaciones afásicas desde el punto de vista lingüístico", en *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 102. Jakobson desarrolla su teoría de los *shifters* en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1974. N. de T.].

*** [p. 105 de la traducción castellana. N. de T.].

guida y natural elegancia, etc.") y luego de Henri, cuyo rostro fue registrado en esa fotografía en la tapa de sus memorias del Lager, Chroniques d'ailleurs ("Speak you also" –de Celan– en inglés)]

Pero seguramente aquí un empirismo literalista está fuera de lugar. La fisonomía de Henri está siendo comparada con la del San Sebastián de Sodoma, seguramente, pero es menos en el nivel del significante que en el del significado donde la semejanza está siendo afirmada. Es con el San Sebastián de "Il Sodoma", el conocido "santo patrón" de los homosexuales, con quien Henri está siendo comparado y con quien su esencia o sustancia está siendo identificada, en un complejo interjuego de atraccción y revulsión que trae a la superficie una dimensión erótica del acto de observación ("¿penetración?").

El motivo de la penetración es tomado y condensado en una imagen verdaderamente escabrosa en el siguiente parágrafo: Aquí Henri es comparado con un tipo de avispa, el icneumón que mata a su presa (la "oruga peluda") al perforar su cuerpo y depositar sus huevos allí, dejando las larvas para que se alimenten del cuerpo del huésped y en última instancia lo maten. Henri es citado como confirmando la aptitud del símil al referirse a sus temporadas en la enfermería, donde podía eludir las selecciones de las cámaras de gas, como su "svernare" (hibernación).

Entonces por esto es por lo que es "gradevole discorrere con Henri", por qué es "utile e gradevole", pero también frustrante ya que, cuando Henri parece ser más cálido y amigable, incluso afectuoso, puede bastante repentinamente convertirse una vez más en el frío y acorazado "enemigo de todos, inhumanamente astuto e incomprensible, como la Serpiente del Génesis." (it., p.90, ing., p.100)*

En efecto, Levi cierra su retrato de Henri con un amargo comentario personal:

> De todos los coloquios con Henri, incluso de los más cordiales, he salido siempre con una ligera sensación de derrota; con la sospecha confusa de haber sido yo también, de alguna manera inadvertida, no un hombre frente a él, sino un instrumento en sus manos.
>
> Hoy sé que Henri está vivo. Daría cualquier cosa por saber de su vida de hombre libre, pero no quiero volver a verlo.*

* [p. 107 de la traducción castellana. N. de T.].

* [p. 107 de la traducción castellana. N. de T.].

Ahora, si hubiéramos leído este pasaje en tanto información, información fáctica acerca de la vida en los campos, ¿qué hubiéramos aprendido? Sabemos que una parte de la información fáctica acerca de Henri es errónea. Pero ¿qué sucede con la figuración de Henri, la caracterización de él en una serie de metáforas y símiles que lo asimilan efectivamente a un símbolo convencional del mal, "il Serpente del Genesi"? Esta operación, sugiero, es persuasiva y convincente como una descripción de una clase de ser humano que todos nos hemos encontrado. Y es persuasiva y convincente por la combinación específica de imágenes específicas que resultan en un símbolo de cierto tipo de humanidad.

Pero, ¿y entonces qué? ¿Qué nos dice este ejemplo de descripción figurativa que pasa como una descripción objetiva acerca de la relación entre la literatura y su otro, "la historia"?

El debate acerca del estatus del conocimiento histórico, conocimiento del pasado, conocimiento de las complejas relaciones entre el pasado y el presente, ha sido relativamente resuelto mediante el reconocimiento de que la investigación histórica es algo menos que una ciencia rigurosa y algo más que el sentido común. Se reconoce que la investigación en relación con cuestiones tales como la causalidad en la historia, las intenciones de los agentes históricos y la responsabilidad por la consecuencia imprevisible de acciones sociales de amplia escala en el pasado requiere una combinación de procedimientos prácticos, más parecidos a aquéllos usados por los jueces y detectives que por los científicos en los laboratorios o los antropólogos en el campo. Los problemas epistemológicos de la investigación histórica se derivan del hecho de que los acontecimientos y las personas con los que los historiadores lidian ya no están presentes a la percepción, la evidencia disponible para la inspección está incompleta y reunida contingentemente, y los relatos de los testigos oculares de los acontecimientos sólo pueden ser confrontados con otros relatos, no con los acontecimientos mismos. Todo esto significa que, como un componente de lo que Reinhart Koselleck llama el "espacio de experiencia" de una comunidad, su "archivo" de conocimiento práctico, el conocimiento histórico es bastante débil. Hace tiempo ya que hemos abandonado el "aprendizaje a partir de la historia" (cf. Gumbrecht) porque el conocimiento que la historia nos provee es tan situacionalmente específico como para ser irrelevante para tiempo y lugares posteriores. Esto no significa que el conocimiento histórico no tiene ninguna utilidad; por el contrario, tiene una función vital en la construcción de la identidad comunitaria.

Pero los problemas surgen precisamente ante cualquier esfuerzo por usar el conocimiento histórico para propósitos de construcción de identidad –como la Unión Europea está descubriendo rápidamente al intentar construir una identidad europea como un paso necesario en la construcción de un sujeto y ciudadano europeo. Y estos problemas surgen porque el conocimiento histórico siempre llega al presente en una forma procesada, no como datos brutos o información almacenada en un archivo o banco de datos. Es sólo como conocimiento representado, escrito, filmado, videograbado, fotografiado, dramatizado, y narrativizado, que el conocimiento histórico entra en el ámbito público. Esto no es decir que, simplemente como información archivada, los datos históricos no están aún procesados –nombrados, identificados, y clasificados y con una relevancia provisional para los intereses de la comunidad asignada. Pero en tanto archivados, los datos son sólo mínimamente identificados como historizables, de uso potencial como conocimiento histórico, y realmente pertenecen en este estado preliminar a la historia del archivo, más que a la historia comunal a la que el archivo pretende servir. Y, como el filósofo Paul Ricoeur ha dicho, "C´est à ce niveau [de la representation] que se concentrent les difficultés les plus tenaces concernant la representation du passé en histoire." Porque es aquí (pero no sólo aquí; también en cada paso del proceso de investigación), en el proceso de composición del texto del historiador que surge el problema de la relación entre lo fáctico y lo ficticio en el discurso histórico.

No es una cuestión de estilo entendido como el proceso relativamente benigno de usar el lenguaje educado estándar para describir procesos sociales complejos o traducir términos arcaicos (como metic) a equivalentes modernos (extranjero). Es en cambio una cuestión de dotar conjuntos de acontecimientos con, primero, orden cronológico y, luego, orden narratológico y, más allá de eso, transformar personas y grupos en figuras en una escena que tiene más en común con el teatro que con la vida real.

La discusión acerca de la naturaleza de la representación histórica tiene una importancia que excede largamente el problema bastante banal de decir la verdad acerca del pasado tan bien como uno pueda sobre la base del estudio de los documentos. Nadie niega que los historiadores –de cualquier rango– quieren decir la verdad acerca de los acontecimientos y las personas del pasado; la pregunta es: ¿pueden alguna vez hacer eso, dados los constreñimientos tanto en relación con la referencialidad no ambigua, por un lado, como por los efectos ficcionalizadores de la narrativización, por el otro?

Por mi parte, no tengo dudas de que el discurso, y especialmente el discurso histórico, refiere a objetos y acontecimientos en un mundo real –pero añadiría que dado que esos objetos y acontecimientos ya no son perceptibles, tienen que ser construidos como objetos posibles de una posible percepción más que tratados como objetos reales de percepciones reales. Volveré a esto cuando discuta la estrategia de descripción por medio de la cual los objetos en el pasado son trabajados para su tratamiento subsecuente como clases de objetos específicamente históricos. Por el momento, sin embargo, quiero enfatizar que, en mi visión, uno no puede historizar sin narrativizar, porque es sólo por medio de la narrativización que una serie de acontecimientos puede ser transformada en una secuencia, dividida en períodos, y representada como un proceso en el cual las sustancias de las cosas puede decirse que cambian mientras que sus identidades permanecen las mismas (Véase Collingwood). En la medida en que el discurso histórico está condenado sin quererlo a la narrativización, está por esta sola circunstancia comprometido con las prácticas ideologizantes, por medio de las cuales me refiero a la dotación de los acontecimientos pasados con los significados y valores relevantes a la promoción de programas políticos y sociales en el presente para el cual el historiador escribe. Porque la narrativización tiene que ver con la problemática de la acción, ya sea que la acción sea considerada como posible o imposible, una cosa buena o mala, una carga o un don de los dioses, del destino, o de la historia. Ésta es una visión largamente sostenida por la izquierda, como Lukacs, por ejemplo.

Braudel se equivocaba al pensar que, por su forma misma, la narrativa siempre implícitamente apoya a la derecha y el conservadurismo. La narrativa, aun cuando sea escrita desde una perspectiva "conservadora" o "tradicionalista", como en Dante, o Balzac, siempre pregunta: ¿cómo es posible la acción? Puede responder esta pregunta con un resultado negativo: desafortunadamente, la acción no es posible; o uno positivo: sí, es posible. Pero al formular la pregunta, la narrativa es en sí misma positiva: responde a la pregunta: ¿es posible preguntar si la acción es posible?

Por tanto, las narrativas históricas refieren al mundo real (que ya no existe pero del cual tenemos huellas) y presenta ese mundo como teniendo coherencia narratológica. Y la pregunta es: la manera en que ellas refieren y las técnicas usadas en la narrativización, ¿hacen a sus consideraciones más ficcionales que realistas, más imaginarias que racionales, más artísticas que científicas en su naturaleza?

Entonces, permítasenos mirar una vez más el pasaje de la obra de Primo Levi que analicé previamente. Esta obra no es tanto una historia como una pieza privilegiada de evidencia histórica, una consideración de un testigo ocular de acontecimientos que ocurrieron en un tiempo y lugar particular. Pero si no califica tanto como una historia, ciertamente califica como un modelo de la clase de relato que los historiadores, trabajando a partir de una variedad de fuentes, podrían desear haber sido capaces de producir como un relato de la vida en los campos. Ya que el libro de Levi nos cuenta, no sólo lo que sucedió en Auschwitz entre su llegada en Octubre de 1944 y Junio de 1945; nos cuenta –más importantemente aún– lo que se sintió haber sido la víctima de una clase de humillación que los campos habían transformado en un arte. En cualquier caso, el pasaje del texto de Levi que analicé es presentado como una porción de discurso "fáctico". Ciertamente no es presentado como ficción. En efecto, como Levi dice al final del Prefacio a su libro, "Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato."

Uno podría demorarse en esta afirmación. ¿Dice "Ninguno de los hechos *ha sido inventado*"? ¿o dice "Ninguno de *los hechos* ha sido inventado"? Si lo tomamos como diciendo lo primero, entonces la afirmación es superflua, dado que ya asumiríamos que ninguno de los hechos ha sido inventado. Si lo tomamos como diciendo lo segundo, que los hechos no han sido inventados, deja de lado la pregunta de qué otra cosa, distinta de los hechos, la obra podría contener. Ninguno de los hechos ha sido inventado, OK, pero ¿qué otras cosas además de los hechos se puede encontrar en esta obra? Por supuesto que la ironía de la afirmación está ya señalada en el comentario: "Mi pare superfluo,..." que dice "Me parece a mí superfluo" agregar, etc. Si es superfluo, ¿por qué agregarlo? Sin embargo, es agregado: "ninguno de los hechos ha sido inventado". La afirmación "Ninguno de los hechos ha sido inventado" es superflua; no necesita ser agregada; y sin embargo es agregada. ¿Por qué? ¿Es esto un ejemplo de hipérbole (agrego lo que no es necesario agregar) o litote ("Parece superfluo añadir...")?

Espero que esto no sea tomado como mera pedantería: Me parece superfluo agregar que nada de esto es pedantería. Estoy solamente tratando de leer algunos pasajes de *Se questo è un uomo* de Primo Levi cuidadosamente y con completa atención a lo que dice, más que proyectarle mi interpretación en la forma de una paráfrasis acerca de lo que yo pienso que quiere decir. Lo que pienso que quiere decir es que "Le parece [al autor] superfluo agregar que ninguno de los hechos ha sido inventado" pero que esta adición parece su-

perflua porque los hechos son hechos y no pueden ser inventados o construidos y aún seguir siendo hechos, pero que cualquier otra cosa que haya en el texto, aparte de los hechos, puede haber sido inventada o no. Por tanto, creo que esta oración, ubicada al final del prefacio, deja bastante lugar para la invención. Pero lo que es inventado no puede ser fácilmente distinguido de lo que no es inventado. Es una cuestión de tropo y figuración.

La figuración es un artificio necesario para caracterizar personas para roles en narrativas y la tropologización es necesaria para hacer las clases de conexiones entre acontecimientos que los dotan de un significado de trama. El arte puede asemejarse a la vida pero la vida no se asemeja al arte, ni siquiera cuando tiene la intención de hacerlo. Las clases de tramas que dotan conjuntos de acontecimientos de significado existen solamente en el arte, no en la vida. ¿Hay vidas trágicas o acontecimientos trágicos? No lo creo, por más que deseáramos creer que así es. El término "trágico" describe o refiere a una estructura de significado, no a una situación fáctica. Las vidas pueden ser descritas como trágicas, pero es la descripción la que hace o las hace parecer trágicas, no las vidas las que justifican la descripción.

He aquí cómo funciona la figuración. En el Capítulo 6 de *Se questo è un uomo*, Levi bosqueja retratos de cuatro clases de prisionero que poseían la clase de talentos necesaria para sobrevivir en Auschwitz. Éstos son un prisionero llamado Schepschel que ha sobrevivido en los campos cuatro años—"un mezquino cuyo espíritu no alberga más que un humilde y elemental deseo de vivir, y que lleva adelante valerosamente su pequeña lucha para no sucumbir". Luego hay un ingeniero, Alfred L., quien muestra entre otras cosas "cuán vano es el mito de la igualdad original de los hombres". Él había aprendido tempranamente que "entre ser considerado poderoso y llegar a serlo, el paso es corto" y siempre practicaba lo que Levi, citando el Evangelio de San Mateo, llama la regla de "a quien tiene, le será dado". Alfred L. sobrevivió eliminando todo rival que le disputara los pocos privilegios concedidos a aquéllos que disfrutaban de "protección". Luego, Elías Lindzin, #141565, un enano de enorme fuerza, cuya "cara parece una cabeza de ariete, un instrumento hecho para golpear". Elías es un animal, poseedor de "vigor bestial". Él es un "loco, incomprensible y extrahumano", un "atavismo", "demente". Elias muestra que "el único camino de salvación conduce... a la demencia y a la bestialidad traicionera" (*Survival*, pp. 93-98)*

* [Todas las citas de este párrafo han sido tomadas de la traducción castellana, pp. 69-75. N. de T.].

Éstas son caracterizaciones de gente real, todas tratadas como instancias de un tipo, el "tipo sobreviviente" pero más específicamente el tipo de persona capaz de sobrevivir en el mundo extraordinario de Auschwitz.

¿Cómo hemos de evaluar estas caracterizaciones? Aquí están el desgraciado, el hombre confiado y el enano fuerte como un elefante. ¿Son estas caracterizaciones verdaderas y si lo son, cué clase de verdad transmiten? Uno podría, seguramente, tratar estas caracterizaciones como lo que los filósofos llaman "enunciados existenciales singulares" que pretenden ser confirmados o disconfirmados por la observación u otras clases de evidencia. Pero no podemos chequear estos enunciados por medio de la observación y no tenemos ninguna otra evidencia relacionada con estos individuos específicos. Podemos decir que estas caracterizaciones del tipo-sobreviviente son "verdaderas para su clase," basados en información que tenemos de otros sobrevivientes acerca de la clase de persona que sobrevivió a lugares como Auschwitz. Pero éstas son figuraciones, cuya verdad debe ser concedida en la medida en que parecen ser consistentes con lo que nosotros sabemos, sobre la base de un amplio cuerpo de evidencia, acerca de la "superviviencia en Auschwitz".

La literatura –en su sentido moderno– tiene muchos otros, de los cuales la ficción no es el menos importante. Esto no es decir que la escritura ficcional no puede ser escritura literaria. Es solamente decir que no toda la escritura ficcional es literaria y, más aún, hay una gran cantidad de escritura literaria que no es ficcional. No estoy seguro de que "literario" es el término que quiero usar como el género del cual la escritura ficcional y la escritura no ficcional podrían ser llamadas especies. Bien podría ser que el término poético o poesía sirvan, dado que toda escritura poética, ya sea en verso o en prosa, es no ficcional, lo cual nos permitiría hablar de la escritura histórica y de una gran cantidad de escritura de otras ciencias sociales como artística sin consignarla a la categoría de ficción. Pero me quedaré con "literario" para caracterizar la escritura artística dado que el término poético sugiere una diferencia de la prosa que yo quiero evitar. Diré, entonces, que la escritura literaria puede ser poética o prosaica pero que difiere de la escritura pre-literaria por su pretensión de ser no-ficcional.

En esta antipatía con la ficción, la literatura moderna comparte el terreno con la poesía, que podrá ser ficticia y ficcionalizadora pero no necesita serlo y, en efecto, en la medida en que es mimética, especialmente del lenguaje mismo, nunca lo es. Es la pretensión de la literatura de manifestar, expresar,

o representar la realidad, de invocar e interrogar al mundo real en toda su complejidad y opacidad, lo que la hace entrar en conflicto con los escritores de discurso histórico. Este conflicto es usualmente concebido como una batalla entre el hecho y la ficción o entre la argumentación racional y la presentación imaginativa. Pero es un aspecto de la escritura (modernista) literaria que pone en cuestión la distinción hecho-ficción y, junto con eso, la distinción entre lo real y lo imaginario.

La escritura modernista disuelve el acontecimiento, hace estallar la trama, hace ambiguo el punto de vista, revisando de esa manera las bases para tratar la narrativa como adecuada para la representación de series de acontecimientos en un modo de presentación específicamente histórico. En compensación, la escritura modernista autoriza el examen de la experiencia en términos de superficie-profundidad, el esparcirse del acontecimiento, y la inestabilidad del sujeto. Por sobre todo, la escritura literaria se focaliza en el lenguaje mismo tanto como un medio de expresión como una cosa en el mundo.

10. Historiografía e historiofotía*

El ensayo de Robert Rosenstone abarca al menos dos cuestiones que deberían ser de fundamental preocupación para los historiadores profesionales. La primera es la de la relativa adecuación de lo que podríamos llamar "historiofotía" (*Historiophoty*)** (la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico) a los criterios de verdad y exactitud que se supone gobiernan la práctica profesional de la historiografía (la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito). Aquí la cuestión es si es posible "traducir" un relato histórico escrito dado a un equivalente visual-auditivo sin pérdidas significativas de contenido. La segunda cuestión tiene que ver con lo que Rosenstone llama el "desafío" presentado por la historiofotía a la historiografía. Es obvio que el cine (y el video) están mejor provistos que el discurso escrito para la representación real de ciertos tipos de fenómenos históricos –paisajes, escenas, atmósferas, eventos complejos como las guerras, batallas, multitudes y emociones. Pero Rosenstone se pregunta, ¿puede la historiofotía trasladar adecuadamente las dimensiones complejas, cualitativas y críticas del pensamiento histórico sobre eventos, las cuales, según Ian Jarvie al menos, es lo que hace de cualquier representación dada del pasado un relato claramente "histórico"?

En varios sentidos, la segunda cuestión es más radical que la primera respecto de sus implicancias para el modo en que podríamos conceptualizar las tareas de la historiografía profesional en nuestra época. La evidencia histórica producida en nuestra época es en su naturaleza, frecuentemente, tanto visual como oral y escrita. También, las convenciones comunicativas de las ciencias humanas son cada vez más tanto pictóricas como verbales en sus modos de

* Traducción de Natalia Taccetta.

** [Además de parecernos la traducción más adecuada, seguimos la utilización que se hace en Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005. Traducción: Teófilo de Lozoya. N. de T.].

representación predominantes. Los historiadores modernos deberían ser conscientes de que el análisis de imágenes visuales requiere un modo de "lectura" bastante diferente que el utilizado para el estudio de documentos escritos. Deberían también reconocer que la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales presupone el dominio de un léxico, una gramática y una sintaxis–en otras palabras, un lenguaje y un modo discursivo– bastante distintos que los usados, convencionalmente, para su representación en el discurso verbal. Demasiado a menudo, los historiadores tratan a los datos fotográficos, cinemáticos y de video como si pudieran ser leídos de la misma manera que un documento escrito. Estamos inclinados a tratar a la evidencia en imágenes (*imagistic evidence*) como si fuera como mucho un complemento de la evidencia verbal, más que como un suplemento, es decir, un discurso en su propio derecho y capaz de decirnos cosas sobre sus referentes, que son tanto diferentes de lo que puede decirse en el discurso verbal como también de lo que puede decirse solamente por medio de imágenes visuales.

Alguna información sobre el pasado puede ser provista sólo por imágenes visuales. Cuando falta la evidencia en imágenes, la investigación histórica encuentra un límite a lo que legítimamente se puede afirmar sobre el modo en que las cosas pudieron haber ocurrido a los agentes que actúan sobre una escena histórica dada. La evidencia en imágenes (y, especialmente, la fotográfica y la cinemática) provee una base para la reproducción de las escenas y la atmósfera de acontecimientos pasados mucho más precisa que cualquier derivado que provenga sólo del testimonio verbal. La historiografía de cualquier período de la historia para el que existen fotografías y films será bastante diferente, si no más exacta, que la enfocada en períodos conocidos, fundamentalmente, por documentación verbal.

Entonces, también, en nuestras prácticas historiográficas, estamos inclinados a usar las imágenes visuales como un complemento de nuestro discurso escrito, en vez de usarlas como componentes de un discurso con derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal. Estamos inclinados a usar imágenes principalmente como "ilustraciones" de las predicaciones hechas en nuestro discurso escrito. No hemos explotado en profundidad las posibilidades del uso de imágenes como medio principal de la representación discursiva, usando el comentario verbal sólo diacríticamente, es decir, para

dirigir la atención, especificar y enfatizar un significado comunicable solo por medios visuales.

Rosenstone insiste apropiadamente en que algunas cosas –cita paisajes, sonidos, emociones fuertes, ciertas clases de conflictos entre individuos y grupos, acontecimientos colectivos y movimientos de multitudes– pueden ser mejor representadas en films (y, podríamos agregar, en video) que en un mero relato verbal. "Mejor" aquí significaría no sólo con mayor verosimilitud o mayor efecto emotivo, sino menos ambiguamente, con más precisión. Rosenstone parece vacilar ante la acusación, hecha por los puristas, de que el film histórico es, inevitablemente, tanto demasiado detallado (en lo que muestra cuando está forzado a usar actores y escenarios que podrían no parecerse perfectamente a los individuos históricos y escenas de la que son su representación) como no lo suficientemente detallado (cuando está forzado a condensar un proceso que pudo haber llevado años en ocurrir, cuyo relato escrito podría tomar días para leer, en una presentación de dos o tres horas). Pero esta acusación, como señala adecuadamente, se enlaza a una falla para distinguir de forma correcta entre una imagen especular de un fenómeno y otras clases de representación del mismo, del cual el relato histórico escrito mismo podría ser sólo una instancia. Ninguna historia, visual o verbal, "refleja" todos, o incluso la mayor parte de, los eventos o escenas de los que se propone ser un relato, y esto es cierto aún en la más estrictamente restringida "micro-historia". Toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica. Es sólo el medio el que difiere, no la forma en que los mensajes son producidos.

Jarvie lamenta, aparentemente, la pobreza de la "carga de información" del film histórico, ya sea "ficcional" (como *El regreso de Martín Guerre*)* o "documental" (como *The Good Fight* de Rosenstone).** Pero esto es confundir la cuestión de la escala y el nivel de generalización con los que el relato histórico debería "correctamente" operar, con la cantidad de evidencia necesaria para

* [El título original del film es *Le retour de Martin Guerre*, film francés realizado por Daniel Vigne en 1982. N. de T.].

** [White se está refiriendo a un documental realizado para televisión por Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, en 1984, cuyo título original completo es *The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War*. El mismo habría sido inspirado en uno de los libros de Robert Rosenstone sobre la utilización del cine en el trabajo historiográfico. N. de T.].

apoyar las generalizaciones y el nivel de interpretación en que la evidencia es arrojada. ¿Son los libros pequeños sobre largos períodos de la historia, en sí mismos, por naturaleza, no-históricos o anti-históricos? ¿Eran *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* de Edward Gibbon o, para el caso, *El Mediterráneo* de Fernand Braudel, de extensión suficiente como para hacer justicia a sus temas?[134] ¿Cuál es la extensión adecuada para una monografía histórica? ¿Cuánta información es necesaria para apoyar cualquier generalización histórica? ¿La cantidad de información requerida varía en función del ámbito de la generalización? Y, si es el caso, ¿existe un ámbito normativo contra el cual la corrección de cualquier generalización histórica se puede medir? ¿Qué principio, cabría preguntar, es adecuado para evaluar la preferencia por un relato que podría tomar una hora para ser leído (o visto) contra el que toma varias horas, incluso días, para leerse, mucho menos asimilado al propio conocimiento?

De acuerdo con Rosenstone, Jarvie complementó su crítica al necesario empobrecimiento de la "carga de información" del film histórico con otras dos objeciones: en primer lugar, la tendencia del film histórico a favorecer la "narración" (Rosenstone mismo nota que los dos films históricos con los que trabajó "comprim[ían] el pasado a un mundo cerrado contando una historia lineal y única con, esencialmente, una sola interpretación") sobre el "análisis"; y, en segundo lugar, la supuesta incapacidad del film para representar la verdadera esencia de la historiografía, la cual, de acuerdo con Jarvie, consiste menos en "una narrativa descriptiva" que en "debates entre historiadores acerca de lo que realmente sucedió, por qué sucedió y cuál sería un relato adecuado de su significado."[135]

Rosenstone está sin duda en lo cierto al sugerir que el film histórico no necesariamente destaca las características narrativas en detrimento de los intereses analíticos. En cualquier caso, si un film como *El regreso de Martín Guerre* resulta asemejarse a un "romance histórico", no es porque sea un film narra-

---

[134] Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London, pp. 1776-1788. [*Historia de la decadencia y caída del imperio*, Alba, Barcelona, México, 2003. N. de E.]; Fernand Braudel, *The Mediterranean World*, New York and London, 1972. [*El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005. N. de E.].

[135] Robert A. Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film," *AHR*, 93, Diciembre, 1988, p. 1174; I. C. Jarvie, "Seeing through Movies," *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 1978, p. 378.

tivo, sino más bien porque el género romántico fue usado para tramar la historia que el film quería contar. Hay otros géneros de trama, considerados convencionalmente más "realistas" que el romance, que podrían haber sido usados para dar forma a los acontecimientos representados en esta historia en una narrativa de distinto tipo. Si *Martin Guerre* es un "romance histórico" ("*historical romance*"), sería más adecuado compararlo, no con la "narrativa histórica", sino con la "novela histórica" ("*historical novel*"), la cual tiene una problemática propia, esta discusión ha preocupado mucho a los historiadores desde su invención, igual que la discusión sobre el cine hoy debe preocuparlos. Y debería concernirles por las mismas razones esbozadas en el ensayo de Rosenstone, a saber, porque plantea el espectro de la "ficcionalidad" ("*fictionality*") del propio discurso de los historiadores, ya sean emitidos en forma de una narración o en un modo no-narrativo, más "analítico".

Como la novela histórica (*historical novel*), el film histórico llama la atención en la medida en que es un constructo o, como lo llama Rosenstone, una representación "modelada" ("*shaped*") de la realidad que los historiadores preferiríamos considerar ser "encontrada" en los acontecimientos mismos o, si no allí, entonces al menos en los "hechos" ("*facts*") que han sido establecidos por la investigación de los historiadores sobre los registros del pasado. Pero la monografía histórica no es menos "modelada" ("*shaped*") o construida que el film histórico o la novela histórica. Se le puede dar forma a través de diferentes principios, pero no hay razón por la que una representación filmada de acontecimientos históricos no sería tan analítica y realista como cualquier relato escrito.

La caracterización de Jarvie sobre la esencia de la historiografía ("debates entre historiadores sobre lo que exactamente ha pasado, por qué ha pasado, y cuál sería un adecuado relato de su significado") nos alerta sobre el problema de cómo y con qué propósito los historiadores transforman la información sobre "acontecimientos" ("*events*") en "hechos" ("*facts*") que sirven como materia para sus argumentos. Los acontecimientos ocurren o se dan; los hechos son constituidos por la subsunción de los acontecimientos a una descripción, es decir, por actos de predicación. La "adecuación" de cualquier relato dado sobre el pasado, entonces, depende de la cuestión de la elección del conjunto de conceptos usados por los historiadores en sus transformaciones de información sobre acontecimientos, no en "hechos" en general, sino en "hechos" de un tipo específico (hechos políticos, hechos sociales, he-

chos culturales, hechos psicológicos). La inestabilidad de la misma distinción entre hechos "históricos" por un lado y no-históricos (hechos "naturales", por ejemplo) por el otro, una distinción sin la cual una clase de conocimiento específicamente histórico sería impensable, indica la naturaleza constructivista de la empresa de los historiadores. Cuando se considera la utilidad o adecuación de los relatos filmados de acontecimientos históricos, entonces, sería bueno reflexionar sobre las formas en que un discurso distintivamente en imágenes (*imagistic discourse*) puede o no transformar la información sobre el pasado en hechos de un tipo específico.

No conozco lo suficiente sobre teoría del cine para especificar más precisamente los elementos, equivalente a las dimensiones lexicales, gramaticales y sintácticas del lenguaje hablado o escrito, de un discurso distintivamente fílmico. Roland Barthes insistía en que las fotografías fijas no pueden ni podrían predicar –sólo sus títulos o epígrafes podrían hacerlo. Pero el cine es absolutamente distinto. Las secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito. Y si el cine puede predicar, puede seguramente hacer todas las cosas que Jarvie consideraba que constituían la esencia del discurso histórico escrito. Más aún, no debería olvidarse que el film sonoro tiene los medios para complementar la imaginería visual con un particular contenido verbal que no necesita sacrificar el análisis a las exigencias de los efectos dramáticos. En cuanto a la idea de que una imagen filmada de acontecimientos históricos no podría ser "leída" y "anotada a pie de página", responder a objeciones, y "criticar la oposición", no hay razón en absoluto para suponer que esto, en principio, no podría ser hecho.[136] No hay ley que prohíba la producción de un film histórico de extensión suficiente como para hacer todas estas cosas.

La lista de Rosenstone sobre los efectos de los prejuicios de los historiadores contra la "historiofotía" es superficial, pero suficientemente completa. Señala que muchos de los problemas planteados por el esfuerzo para "poner la historia en películas" se derivan de la idea de que la principal tarea es traducir lo que es ya un discurso escrito en un discurso en imágenes.[137] La re-

[136] Jarvie, "Seeing through Movies," p. 378.
[137] Ibid., p. 1175.

sistencia al esfuerzo de poner la historia en un film se centra mayormente en la cuestión de qué se pierde en el proceso de traducción. Entre las cosas supuestamente perdidas están la precisión del detalle, la complejidad de la explicación, las dimensiones de auto-crítica e inter-crítica de la reflexión historiológica y las generalizaciones cualitativas necesarias debidas a, por ejemplo, la ausencia o no-disponibilidad de evidencia documental. Rosenstone parece conceder fuerza al reclamo de Jarvie acerca de que la "carga de información" de la representación filmada de acontecimientos históricos y procesos se ve, inevitablemente, empobrecida cuando considera la cuestión de si la "disminución de los datos" en la pantalla "empobrece la historia". Mientras señala que el film nos permite "ver paisajes, escuchar sonidos, ser testigos de fuertes emociones... o ver conflictos físicos entre individuos y grupos," parece inseguro acerca de si la historiofotía no podría "restar importancia a los aspectos analíticos" de la historiografía y favorecer el costado emotivo del compromiso del espectador con las imágenes. Pero, al mismo tiempo, insiste en que no hay nada inherentemente anti-analítico en las representaciones filmadas de la historia y ciertamente nada que sea inherentemente anti-historiológico en la historiofotía. Y, en su breve consideración sobre el film documental, Rosenstone devuelve la fuerza del argumento contra la historiofotía hacia aquellos que, al pronunciar esos argumentos, parecen ignorar que la historiofotía comparte las mismas limitaciones que cualquier clase de historiografía.[138]

Concede, por ejemplo, que, aunque el film documental luche por mantener una perspectiva franca, directa y objetiva en el relato de acontecimientos, es siempre una "modelada" –moldeada o estilizada– representación del mismo. "Debemos recordar," escribe, "que, en la pantalla, vemos no a los acontecimientos mismos... sino imágenes seleccionadas de esos acontecimientos."[139] El ejemplo que da es el de la toma de un cañonazo seguida por otra toma de la explosión de la (o una) granada a cierta distancia. Una secuencia como esta, sugiere, es, hablando con propiedad, más ficcional que factual, porque, obviamente, la cámara no pudo haber estado simultáneamente en los dos lugares donde ocurrieron el disparo, primero, y la explosión, después. Lo que tenemos, entonces, es una representación pseudo-factual de

[138] Ibid., pp. 1178-1180.
[139] Ibid., p. 1180.

una relación causa-efecto. Pero, ¿esta representación es "falsa", es decir, es falsa porque la explosión mostrada en la segunda toma no es la de la granada disparada en la primera toma, sino más bien es una toma de cualquier otra granada disparada vaya uno a saber dónde?

En este caso, la idea de que la secuencia de imágenes es falsa requeriría un estándar de literalidad representacional que, si se aplica a la historiografía misma, haría imposible escribir. De hecho, la "veracidad" de la secuencia debe encontrarse no al nivel de lo concreto, sino en otro nivel de representación, el de la tipificación. La secuencia debería ser tomada para representar un *tipo* de evento. El referente de la secuencia es el *tipo* de acontecimiento descripto, no los dos acontecimientos discretos retratados, primero, el disparo de *una* granada y, luego, *su* explosión. El espectador no está siendo "engañado" por esta representación ni hay duplicidad en esa interpretación de una secuencia causa-efecto. La veracidad de la representación gira en torno a la cuestión de la probabilidad de este *tipo* de secuencia de causa-efecto que ocurre en determinados momentos y lugares y bajo ciertas condiciones, a saber, en el tipo la guerra hecha posible por un cierto tipo de tecnología industrial-militar y librada en un tiempo y espacio particulares.

De hecho, es una convención de la historia escrita representar las causas y efectos de este tipo de acontecimientos, precisamente, en esta forma, en una secuencia de imágenes que pasa por ser verbal en vez de visual, pero no menos "ficcional" por estar escritas. La concreción, la precisión y la exactitud del detalle de una oración como, "La bala del francotirador disparada desde un almacén cercano impactó en la cabeza del Presidente Kennedy, hiriéndolo fatalmente," no son en principio negadas a una representación fílmica de la situación referida en la oración o de la relación causa-efecto que cita como explicación. Uno puede imaginar una situación en la que suficientes cámaras estuvieran desplegadas en modo tal como para haber capturado tanto el disparo del francotirador como el efecto resultante con una mayor inmediatez que la fingida en la representación verbal y, de hecho, con una mayor precisión factual, en la medida en que la expresión verbal depende de una inferencia de efecto a la causa para la que no existe documentación específica. En las representaciones filmadas de este famoso acontecimiento, la ambigüedad que aún domina nuestro conocimiento sobre él ha sido mantenida y no ha sido disipada por la especiosa concreción sugerida en el suministro de los "detalles" dados en la representación verbal. Y, si esto es verdad en los micro-acontecimientos,

como el asesinato de un jefe de Estado, ¿cuánto más verdadero es sobre la representación en la historia escrita de macro-acontecimientos?

Por ejemplo, cuando los historiadores listan o indican los "efectos" de un acontecimiento histórico a gran escala, como una guerra o una revolución, no están haciendo nada distinto de lo que el editor de un film documental hace al mostrar tomas de un ejército que avanza, seguidas de tomas de las tropas enemigas rindiéndose o huyendo, seguidas de tomas de una fuerza triunfante entrando y conquistando una ciudad. La diferencia entre el relato escrito y el relato filmado de una secuencia como esta tiene menos que ver con la cuestión general de la exactitud del detalle que con los diferentes tipos de concreción con los que las imágenes están dotadas, en un caso oral, visual en el otro. Mucho depende de la naturaleza de los "títulos" que acompañan los dos tipos de imágenes, el comentario escrito en el relato verbal y la voz *over* o los subtítulos en el visual, que "enmarcan" los acontecimientos descriptos individualmente y la secuencia como un todo. Es la naturaleza de los reclamos formulados para las imágenes consideradas como evidencia lo que determina tanto la función discursiva de los acontecimientos como los criterios a ser empleados en la evaluación de su veracidad como expresión predicativa.

De este modo, por ejemplo, la representación, en el film *Gandhi* de Richard Attenborough, del anónimo conductor de trenes sudafricano que empuja al joven Gandhi del tren, no es una representación distorsionada (*misrepresentation*) en tanto el actor que desempeña ese rol pudo o no poseer las características físicas del agente real de ese acto. La veracidad de la escena depende de la descripción de *una* persona cuya significación histórica deriva del *tipo* de acto que lleva a cabo en un lugar y tiempo determinados, el cual es una función de un tipo identificable de rol bajo la clase de condiciones sociales imperantes en general, pero específicamente históricas, de tiempo y lugar. Y lo mismo ocurre con la descripción de Gandhi mismo en el film. Las demandas sobre la verosimilitud en las películas que es imposible en cualquier medio de representación, incluyendo a la historia escrita, derivan de la confusión de individuos históricos con clases de "caracterización" de ellos requeridas para propósitos discursivos, ya sea en medios verbales o visuales.

Incluso en la historia escrita, estamos frecuentemente forzados a representar a algunos agentes sólo como "personajes tipo", es decir, como indivi-

duos conocidos sólo por sus atributos sociales generales o por el tipo de acciones que sus "roles" en un acontecimiento histórico dado les permitieron jugar, más bien que como "personajes" verdaderos, individuos con muchos atributos conocidos, nombres adecuados y un registro de acciones conocidas que nos permiten trazar retratos más completos de ellos de los que podríamos tener de sus contrapartes más "anónimas". Pero los agentes que forman una "multitud" (o cualquier otro tipo de grupo) no son más tergiversados en un film por ser retratados por actores que lo que lo son en un relato verbal de su acción colectiva.

Con demasiada frecuencia, las discusiones sobre la naturaleza irremediablemente ficcional de los films históricos fallan al tomar en cuenta el trabajo de cineastas experimentales o de vanguardia, para quieres la función analítica de su discurso tiende a predominar sobre las exigencias de la "narración". Rosenstone cita algunos films experimentales que no sólo parten de sino que realmente buscan socavar las convenciones (especialmente las hollywoodenses) de la realización comercial. Un film como *Far from Poland*, señala, no sólo no destaca la narración sobre el análisis sino que, en realidad, pone en cuestión las nociones convencionales (del siglo XIX) de la representación "realista" a las que muchos historiadores contemporáneos, tanto analíticos como narrativistas, todavía suscriben. Específicamente, compara el trabajo de realizadores experimentales con el de Bertolt Brecht en la historia del teatro. Pero podría también haber comparado este trabajo con aquellos historiadores de la era moderna que han tomado como su problema, menos la "representación realista" del "pasado" que lo que el mismo Jarvie llama la cuestión de "cuál sería un relato adecuado" de "qué pasó exactamente, por qué pasó y... su significado". Esta es sin duda la lección a ser derivada del estudio del reciente cine feminista, que se ha preocupado no sólo por la descripción de las vidas de las mujeres tanto en el pasado como en el presente, honesta y ajustadamente, sino también –aún más importante– por poner en cuestión las convenciones de la representación histórica y el análisis que, pretendiendo no hacer nada más que "contar lo que efectivamente pasó," en realidad, presentan una versión patriarcal de la historia. El tipo de films experimentales que Rosenstone invoca hacen, de hecho, un tipo "subvertido" de "realismo" que asociamos tanto a los films convencionales como a la historiografía convencional, pero no es porque puedan sacrificar la "precisión de detalle" a fin de dirigir la atención hacia el problema de elegir una manera

de representar el pasado.[140] Nos muestran, en cambio, que el criterio para determinar lo que se considerará como "precisión de detalle" depende de la "forma" elegida para representar tanto "el pasado" como nuestro pensamiento sobre su "significado histórico".

BIBLIOTECA Universitat de València

[140] Ibid., p. 1183.